ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI

Corso di Laurea Magistrale in

ARTI VISIVE

PER UN CATALOGO DEL MUSEO DELL'ARTE OCCIDENTALE E ORIENTALE DI ODESSA. DIPINTI DELL'ITALIA SETTENTRIONALE DEL SEI E SETTTECENTO

Tesi di Laurea Magistrale in

PITTURA IN ETA' MODERNA

RELATORE:
Prof. DANIELE BENATI

PRESENTATA DA:
NATALIIA CHECHYKOVA

CORRELATORE:
Prof. TOMMASO PASQUALI

SESSIONE TERZO APPELLO

ANNO ACCADEMICO 2019 -2020

Indice:

Introduzione

La ricerca approdata in questa tesi verte su un progetto di catalogo parziale dei dipinti del Museo d'Arte Occidentale e Orientale di Odessa, in Ucraina. La necessità di selezionare un nucleo omogeneo ha portato a privilegiare un gruppo di ventidue tele di artisti norditaliani fra Seicento e Settecento, sulle quali si è concentrata l'analisi specifica presentata nelle singole schede. A preambolo, si presenterà altresì una breve descrizione dello stato del collezionismo pubblico e privato a Odessa prima della Rivoluzione bolscevica, nonché delle azioni del governo dei Soviet finalizzate a una fruizione popolare dell'arte, anche attraverso la nascita di "musei nuovi".

Le motivazioni di questa scelta sono dipese soprattutto dal mio primo lavoro di ricerca, effettuato tra il 2017 e il 2018, per la tesi di laurea in Lettere, Arti e Archeologia presso l'Università Statale di Ferrara nella quale mi sono occupata di una singola discussa tela del Museo di Odessa, ovvero la *Cattura di Cristo* già attribuita a Michelangelo Merisi da Caravaggio. Nel corso di tale ricerca avevo potuto constatare quanto in questi anni sia mancata alla quella struttura museale – ma più in generale al mondo dell'arte ucraino – un'organizzata attività di documentazione e ricerca sulle opere esposte e su quelle presenti nei depositi. Tale attività, già fortemente limitata nel periodo sovietico, poiché affidata in massima parte ai soli esperti dei musei nazionali più importanti (in particolare agli storici dell'arte dei Musei Ermitage e Puskin), a partire dall'indipendenza dell'Ucraina nel 1991 è andata scemando sempre di più, fino a diventare inesistente.

Nel caso del Museo di Odessa, le ultime attribuzioni di opere prima considerate anonime risalgono proprio agli anni Novanta, quando ancora non si era interrotto completamente il rapporto di collaborazione, e in qualche modo di supervisione, delle strutture museali ex sovietiche. Nel frattempo, solo saltuariamente qualche opera è stata riconosciuta da esperti stranieri di passaggio per Odessa, avendo la fortuna di ritrovare una propria identità.

D'altronde, la situazione economica deficitaria del Paese ha determinato una compressione sempre più sensibile della spesa dedicata alle attività museali, con riduzioni d'organico, taglio di fondi dedicati al restauro delle opere e a qualsiasi forma di ricerca che necessitava di una collaborazione esterna. Le direzioni dei musei si sono trovate perciò a spendere i fondi a disposizione, sempre minori, nel solo mantenimento delle strutture in grado di ricevere visitatori, peraltro diminuiti sempre più negli ultimi anni come conseguenze delle vicende belliche che hanno coinvolto il Paese dal 2014.

Disgraziatamente, i cattivi rapporti con la Russia hanno tagliato di netto tutti i canali d'informazione riguardo la maggior parte delle opere ospitate non solo a Odessa, ma in tutto il Paese. Va infatti considerato che nella vecchia struttura museale sovietica ogni documentazione era centralizzata, e si giunge perciò all'assurdo che attualmente negli archivi dei musei non esiste alcuna documentazione ufficiale sulle opere. Fatte salve le note contenute nell'Inventario generale, o in quello che si chiama il "Passaporto dell'opera" (una cartella nella quale ogni curatrice museale poteva copiare i dati relativi alla storia della singola tela), allo stato attuale nessuna altra informazione è perciò a disposizione delle singole istituzioni: nessuna radiografia, nessuna relazione tecnica o esame chimico è depositato negli archivi museali. Quelli che si ritroveranno riportati nella tesi provengono infatti da articoli pubblicati o, nella maggior parte dei casi, sono stati recuperati grazie ai buoni rapporti personali costruiti in questi anni di mio soggiorno italiano con altre strutture museali non ucraine.

Anche le scuole e le strutture universitarie che permettono la specializzazione in Storia dell'Arte sono state via via soppresse e attualmente a Odessa rimane in vita solo una Scuola d'Arte, una delle più

antiche fra Ucraina e Russia, fondata nel 1865 (vi studiò fra gli altri Vasilij Kandinskij), mentre per poter frequentare una facoltà universitaria dove ci si occupi di storia dell'arte è necessario spostarsi a Kiev.

Con questo quadro di riferimento, spero sia possibile comprendere la mia scelta di una tesi di ricerca. Non potevo non cogliere l'occasione di poter svolgere i miei studi magistrali in Italia, in una struttura universitaria di prestigio, e tradizionalmente di riferimento per la disciplina storico-artistica. Avendo avuto la fortuna e l'opportunità di trovare questo tipo di eccellenza ho deciso di iniziare questa indagine, che spero possa continuare anche dopo questa tesi, proprio a partire dalle opere di autori emiliani, lombardi, liguri e veneti, con un'inaspettata presenza meno settentrionale, scoperta in corso d'opera.

La ricostruzione delle informazioni che sono alla base del lavoro che presento si è svolta per la maggior parte fuori dall'Italia, a Odessa e Kiev, e anche in Russia a Mosca e a San Pietroburgo, ma purtroppo – a causa della pandemia di Covid-19 – ho dovuto interrompere il mio lavoro all'estero nel marzo 2020. Naturalmente, l'idea di occuparmi dei dipinti di Odessa era presente ancor prima della mia iscrizione a Bologna e, anzi la scelta di questo ateneo, è stata fatta propria nell'intenzione di potervi lavorare al meglio a questo progetto. Ho avuto la fortuna di poter entrare in contatto con il professor Daniele Benati già nel novembre del 2019 e trovando in lui un grande interesse per la mia idea di tesi ho potuto lavorare con estrema calma e sinceramente con un solido supporto.

La mia vita già da anni si svolge per mia scelta in questo splendido paese, ma è normale che il mio legame con la patria sia forte. Spero perciò che questo mio lavoro possa servire ai cari colleghi del Museo di Odessa, che con tanto sacrificio stanno iniziando a sopperire alla mancanza di ricerche sinora loro impedite, e soprattutto che faccia conoscere una quadreria sostanzialmente sconosciuta, ma davvero di livello: quella del Museo d'Arte Occidentale e Orientale della mia città natale.

I – Collezionismo e musei dell'Impero Russo all'inizio del XIX secolo

L'apertura di Pietro il Grande verso il mondo occidentale fu un momento cruciale per l'inizio concreto di un collezionismo di opere d'arte in Russia. Tuttavia, quando la pratica di raccogliere oggetti d'arte iniziò a diffondersi nel paese non si assisté subito al nascere di vere e proprie collezioni, quanto piuttosto a una mera esposizione, negli ambienti pubblici delle residenze aristocratiche, degli acquisti portati in patria dai nobili russi di ritorno dalle capitali europee, con una logica da raffinato souvenir. Erano opere acquistate soprattutto per il gusto di mostrare le capacità economiche del padrone di casa, testimoniate appunto da "oggetti artistici singolari".

Tuttavia, con l'aumento del numero dei viaggiatori fuori dal Paese e col raffinarsi del loro gusto incrementarono anche quantità e qualità degli oggetti importati e si crearono le condizioni ideali per far nascere un vero e proprio fenomeno di collezionismo diffuso. Ancora si era distanti dalla nascita di un collezionismo di stampo europeo come lo intendiamo comunemente, perché troppo spesso gli acquisti fatti all'estero erano dettati da mode alle quali tutti volevano mostrarsi aggiornati, ma abbastanza rapidamente a questo si affiancò la crescita dell'amore verso una cultura distante da quella nazionale. Già alla fine del XVIII secolo la fascinazione verso l'Europa, la Francia in particolare (il francese era lingua usata a corte), e poi in maniera sempre maggiore l'Italia, comincia a diventare un

fenomeno diffuso. I russi, pur essendo da sempre profondamente legati alle tradizioni slave, per la loro natura di nazione giovane tendevano all'innamoramento per quelle culture occidentali che nel tempo avevano avuto un'evoluzione intensa e vincente. Collezionare testimonianze di tali civiltà cristiane diventava così un atto d'amore verso una storia che il complesso processo di costruzione della nazione russa non aveva permesso si svolgesse in quelle terre. Erano già un buon numero quelli che, prima dell'avvento della zarina Caterina II, decisamente la più grande proprietaria di collezioni d'arte della storia russa, potevano essere considerati parte di una prima generazione del collezionismo russo. Si trattava soprattutto di gente che, per ragioni di studio o di lavoro, avevano la possibilità di frequentare il mondo occidentale per periodi consistenti, come accadeva nel caso dei diplomatici imperiali presso le corti europee, e che al ritorno in patria iniziavano a organizzare le loro raccolte di opere d'arte così come avevano visto fare nelle nazioni dove avevano soggiornato. Tra i primi che si ricordino per consistenza delle loro collezioni ci sono il matematico e fisico Y.V. Bruce, che per molto tempo aveva soggiornato in Europa (iniziatore della collezione Musin-Puskin Bruce, dalla quale giunse a Odessa un'opera guerciniana: vedi scheda ЗЖ-20), l'architetto e storico dell'arte Kologrivov e un membro della ricca famiglia Stroganov.

Con Caterina II il collezionismo divenne certamente una delle attività principali di molti dei membri della corte imperiale, che presi ad imitare la loro sovrana non potevano non riempire i loro palazzi di opere d'arte provenienti dall'Europa Occidentale. Si è lungamente discusso dell'atteggiamento della zarina nei confronti dell'arte e delle proprie opere. Qualcuno sostiene che il suo modo di acquistare capolavori in maniera quasi compulsiva fosse una delle sfaccettature meno nobili di questa eccezionale donna che, pur raggiunta la fama di sovrana impareggiabile, voleva dimostrare la sua potenza attraverso acquisti eccessivi, sbalordendo ogni potenziale avversario attraverso dimostrazioni di opulenza. Presumibilmente una parte di queste tesi hanno un fondo di verità, benché le fonti occidentali non sempre si sono dimostrate in grado di comprendere le peculiarità culturali ed estetiche russe, ma nel fornire valutazioni che in fondo descriverebbero una Caterina leggera e boriosa ci si dimentica che, viste le sue origini tedesche, la zarina poté avere un rapporto con la cultura europea non solo rispettoso, ma anche affezionato, in particolare nel riconoscere l'eccellenza di grandi menti da lei protette come Voltaire e Diderot.

Il palazzo dell'Ermitage fu da Caterina sempre più dedicato alla raccolta di opere d'arte provenienti da tutti i paesi europei dove l'Impero aveva propri ambasciatori, che dovevano considerare come una vera e propria missione la ricerca e l'acquisto di opere d'arte per la loro sovrana. I più importanti ambasciatori che eccelsero in questo lavoro, quasi mercantile, furono quelli in Italia, in Francia e alla corte di Vienna, anche se non vanno tralasciati quelli in Inghilterra e nei Paesi Bassi. Questa sorta di incarico aggiuntivo era svolto attraverso la partecipazione sistematica alle aste pubbliche, che dalla fine del Settecento stavano diventando uno strumento di vendita piuttosto diffuso, nonché una sorta passatempo per buona parte della nobiltà e dei ricchi borghesi in particolare di Parigi e Londra. Molti di questi diplomatici, come Yosupov e Razumovsky in Italia, e più tardi Vorontsov, divennero loro stessi grandi collezionisti.

Alla morte di Caterina II, la pratica di utilizzare i propri rappresentanti presso le corti europee come fornitori di opere d'arte andò lentamente scemando e il difficile regno di Paolo I non ebbe certo tra le sue priorità quella di acquisire capolavori per i palazzi imperiali di San Pietroburgo. Al contrario il rapporto tra i diplomaci russi e la frequentazione del mercato artistico europeo non cessò, ma cambiò in qualche modo modalità, nel senso che, in particolare nei primi decenni dell'Ottocento, si era oramai compreso che, con le loro grandi disponibilità economiche, i russi potevano facilmente trarre profitto

dal decadimento di molte casate europee. Insieme alle ricche famiglie dell'aristocrazia inglese e scozzese, i russi diventarono tra i più importanti e affidabili acquirenti sul mercato dell'arte: Roma e Napoli per molti di loro furono un mercato importante per acquisizioni di intere collezioni: tra i casi più famosi, il grandioso acquisto della collezione di antichità del marchese Campana.[1] Con lo zar Alessandro III si modificò sensibilmente l'approccio della corte nei confronti dell'arte: il suo interesse ad acquisire opere d'arte sul mercato europeo rimase, ma i suoi interventi erano decisamente più mirati, anche se proprio lui spese in alcuni casi cifre assolutamente folli, soprattutto per pezzi d'arte cristiana tardoantica e medievale, come avvenne nel 1884 a Parigi, con l'inaspettata acquisizione di tutta la collezione (762 oggetti) di Alexander Petrovich Basilewsky, per l'impressionante cifra di sei milioni di franchi (2 milioni e duecentomila rubli d'oro). L'abbandono di una sorta di monopolizzo degli acquisti artistici da parte della corte, già dopo la morte di Caterina II permise di far emergere in maniera più evidente le collezioni private del paese, alcune delle quali già iniziate sotto il regno della zarina proprio da quelli che erano delegati agli acquisti reali. È il caso della collezione del principe Nicolaij Borisovich Yusupov, tra le raccolte d'arte più importanti di San Pietroburgo già negli anni Venti dell'Ottocento: una raccolta molto diversificata che comprendeva dipinti, sculture, stampe ma anche molti capolavori della porcellana napoletana e francese. L'altro grande collezionista di quel tempo fu il conte Alexander Sergeevich Stroganov, rampollo di una delle più nobili famiglie russe, che nel suo palazzo sulla prospettiva Nevsky riuscì a creare una raccolta privata di valore inestimabile, trasformata poi in un museo, dove al contrario di molti suo pari, da fine erudito e vero uomo di cultura, creò sì una quadreria di opere occidentali da poter far invidia all'Ermitage, ma mise anche insieme la prima vera biblioteca internazionale di tutta la Russia.

La schiera dei grandi collezionisti russi aumentò in maniera esponenziale per tutto l'Ottocento ma, e a differenza dei sopracitati e di Ivan Ivanovich Shuvalov, fondatore e primo rettore dell'Università di Mosca, che donò la sua immensa collezione all'Accademia delle Belle Arti di San Pietroburgo, anch'essa da lui fondata, i nuovi collezionisti non furono (se non in casi eccezionali) dei filantropi. Il collezionismo d'arte era diventato nella capitale, ma soprattutto nella rinata Mosca, un vero e proprio "affare", che spesso veniva perduto per futili motivi di gioco e costituiva sempre più un investimento privato delle famiglie ricche, non solo di origini nobili. Le preferenze artistiche rimanevano le stesse: le opere italiane, francesi e fiamminghe erano le più ricercate, anche se, per le leggi che molti paesi europei stavano emanando a difesa del proprio patrimonio, diminuì sensibilmente il collezionismo di sculture, più difficili da esportare clandestinamente. Crebbe al contrario la moda della raccolta di famosi ritratti d'epoca, filone rappresentato eccellentemente dalle gallerie Kuskovo, Sheremetevo e Vorontsov, ma iniziò parallelamente il nuovo fenomeno di commissionare direttamente ad artisti europei i ritratti di famiglia, da poter esporre nelle grandi residenze nobiliari. Una moda che rispondeva non tanto a una necessità di vero collezionismo artistico, ma serviva a dar lustro alla storia della famiglia, un modo per rivendicare le nobili ascendenze a dispetto della nuova e sempre più potente borghesia industriale e commerciale. La Rivoluzione del 1917 fu in fondo proprio il segno di quanto il paese fosse diviso tra il vecchio mondo aristocratico e il nuovo mondo borghese che cresceva, e l'illusione di questa nuova classe emergente di essere alternativa e in grado di sostituirsi allo Zar fu uno dei motivi che portarono alla vittoria nella rivoluzione ai bolscevichi. In quella fase, le opere d'arte raccolte in poco più di due secoli furono in gran parte vendute dalle grandi famiglie per corrompere funzionari e aprirsi una via di fuga verso paesi amici, dove d'altronde l'arte continuò

[1] La collezione del marchese Giampietro Campana fu acquistata nel 1869 a Roma e comprendeva 500 vasi, 193 bronzi e 78 sculture: tutte opere dell'antichità greca e romana.

a essere la prima merce di scambio per sopravvivere. Attraverso i tanto discussi sequestri rivoluzionari il Paese poté però trattenere un rilevante numero di opere e considerando le collezioni pubbliche di tutto il blocco ex sovietico, Ucraina compresa, è evidente che si tratti di un patrimonio artistico fra i più ricchi al mondo.

II - La Rivoluzione Bolscevica e la "nuova cultura del popolo"

La politica del Partito Comunista e del governo sovietico in relazione alle nuove scelte culturali da effettuare nel paese trovò una sua definizione tra il 1921 e il 1925 e fu fondamentalmente improntata direttamente dall'idea di Lenin. Questi, più volte a partire dal gennaio 1918 col terzo congresso dei Soviet, aveva sostenuto che per costruire il Socialismo bisognava prendere tutta la cultura costruita dal capitalismo e farla diventare patrimonio di tutti, secondo un pensiero che si era tradotto nello slogan "senza una conoscenza chiara e precisa della cultura, creata da tutta l'umanità, è impossibile costruire la cultura proletaria"[2], incipit peraltro della prima guida del museo di Odessa del 1924. In conseguenza di questa chiara posizione, già nel Congresso del 1919 fu deciso che la fruizione delle opere d'arte doveva essere organizzata in modo da permettere a tutti i cittadini non solo di conoscerne l'esistenza, ma anche di essere messi in condizione di comprenderne il valore. Naturalmente questo tipo di scelta presupponeva che la prima grande campagna di alfabetizzazione del paese si sviluppasse in maniera massiva.

Non fu però per una pura scelta culturale che, a partire dai primi giorni della Rivoluzione nel 1917, anche tramite la Guardia Rossa, partì una massiccia campagna di ricerca, espropriazione e catalogazione di tutte le opere d'arte che si trovavano nei musei statali e privati, nei palazzi dello Zar, nelle abitazioni dei nobili e della borghesia, nelle Chiese e nei Conventi. Già dal novembre 1917, tale attività fu gestita da un settore specifico dei Commissariati del Popolo Provinciali, coordinati a partire dalla metà del 1918 da una Struttura centrale con sede a Pietrograd[3]: il Collegio Russo, che si occupava dei musei e della salvaguardia degli oggetti antichi e dell'arte. Anche dopo il trasferimento del governo a Mosca questa struttura rimase a Pietrograd e laddove nel corso delle operazioni i commissari si trovavano in una qualsiasi difficoltà, ad esempio per reperire luoghi dove immagazzinare le opere sequestrate o avere a disposizione mezzi per il trasporto e la relativa scorta armata, potevano rivolgersi direttamente al primo segretario Lenin, che personalmente emetteva decreti speciali ad hoc.

Questa attenzione delle massime autorità sovietiche e di Lenin in persona non deve meravigliare perché, come detto, il capo della rivoluzione credeva fermamente che la riappropriazione della cultura, e di conseguenza delle opere d'arte, fosse un problema di primo piano. Comprendeva inoltre che le opere d'arte erano spesso usate per pagarsi la fuga all'estero o le armi per combattere. Peraltro,

[2] V. Lenin dal discorso del 4 ottobre 1920 Al Congresso della Gioventù Comunista. Guida della Galleria Antica di Odessa p.5.

[3] Pietrograd: la vecchia San Pietroburgo, che già lo Zar Nicola II aveva rinominata Pietro-grad per eliminare il troppo tedesco Pietro-burgo.

fu in seguito lo stesso Lenin che, in momenti di grave difficoltà, della Rivoluzione prima e del Paese dopo, autorizzò la vendita di grandi quantità di opere d'arte ad "amici della Rivoluzione" in Occidente[4]. L'opera d'arte era perciò intesa come valore culturale da rispettare e preservare, ma anche, se necessario, come valore da monetizzare per una giusta causa.

Dal febbraio 1920, quando nella maggioranza delle repubbliche si era stabilizzata la situazione politica attraverso il completo controllo del territorio, furono costituiti i Comitati Provinciali dell'Istruzione del Popolo, un organismo che aveva competenza su un territorio decisamente più ampio di quello che noi consideriamo comunemente. Ad esempio, la provincia di Odessa era un territorio che partiva dal confine con la Romania e proseguiva su tutta la costa continentale del Mar Nero. Nel giugno del 1920 una prima importante riforma di questo Comitato fu quella che differenziò due competenze specifiche nei KOPIS provinciali: una sezione gestiva la salvaguardia delle opere già confiscate, il recupero di quelle abbandonate nei palazzi, nelle banche e nei monti di pietà, mentre un'altra sezione assumeva la direzione e la gestione dei musei esistenti e la salvaguardia delle strutture archivistiche. Si stava definendo quello che fu poi perfezionato definitivamente nel gennaio 1921 con la nascita di una Struttura Nazionale: il GUBKOPIS con le proprie istituzioni provinciali, i Kopis, che, un po' come le nostre vecchie soprintendenze regionali, avevano il compito di gestire ogni attività museale, bibliotecaria, archivistica e di tutela del patrimonio culturale.
Dopo il 1921 la nuova struttura statale, attraverso i Kopis regionali, riorganizzò completamente l'offerta museale del Paese, ristrutturando gli edifici già esistenti e creando nuovi musei in tutta la nazione: nella Repubblica Ucraina furono creati 38 nuovi musei, di cui 8 solo nel territorio di Odessa, portando a 45 il numero complessivo di strutture, di cui 15 dipendenti direttamente da Mosca e 40 gestite su base autonoma provinciale, comunque sotto la supervisione dello Stato. Tra il 1919 e il 1920 furono acquisite e sistemate nei musei ucraini circa diecimila opere d'arte ma, considerando che dal 1917 al 1920 il Fondo Museale aveva raccolto e classificato più di 12500 opere, furono ben duemila e cinquecento le opere considerate ufficialmente rubate. Ovviamente in questi dati ufficiali non vengono considerate le opere, anche di grande valore, che furono vendute dallo stesso Governo sul mercato internazionale, fermo restando che davvero moltissime opere sequestrate furono portate via dalle truppe della Guardia Bianca e dalle armate straniere.

[4] Il più famoso tra questi fu Armand Hammer (1898-1990) medico statunitense, di una famiglia di industriali navali caduti in disgrazia, laureatosi in medicina ebbe i primi contatti con l'Unione Sovietica nel 1921, per esportare materie prime dal Paese verso gli Stati Uniti, ben presto costruì un rapporto personale con Lenin, per il quale fu il più importante intermediario nelle vendite di opere d'arte sovietiche verso i paesi occidentali, il ricavato di queste vendite fu utilizzato anche per il finanziamento del primo NEP (Nuova Politica Economica) del 1921. Anche dopo la morte di Lenin rimase a vivere per qualche anno in URSS continuando le sue attività commerciali di esportazioni dal paese. Delle prime vendite autorizzate si ha notizia attraverso la Direttiva del Consiglio dei Commissari del Popolo del 26 ottobre 1920: "che proponeva di raccogliere e vendere all'estero degli oggetti antichi, a tal fine si costituiva a Pietrograd una Commissione di Esperti che aveva il compito di selezionare le opere da vendere…si stabilì inoltre un premio per coloro che avrebbero più rapidamente degli altri permesso tali vendite". Questa decisione era ispirata direttamente da Lenin e tra il 1921 e il 1924 fu celermente realizzata, non si hanno dati precisi sulla quantità esatta delle opere vendute e sulle le somme incassate dallo Stato, che comunque dovettero essere cospicue visto che furono quelle che permisero la partenza dal 1921 del primo NEP. Queste vendite dello Stato Sovietico di opere d'arte si ripeté anche in un altro periodo posteriore, in particolare tra il 1929 e il 1934, in quel caso l'utilizzo delle somme delle vendite doveva servire al rafforzamento dell'industrializzazione del paese. In questo caso la vendita fu gestita dalla Commissione del Popolo per l'Istruzione, con la creazione di una speciale "Agenzia dell'Antiquariato", le opere selezionate per la vendita furono circa 2880 di cui almeno 350 di grande valore artistico; le informazioni dettagliate su questa operazione vennero alla luce solo negli anni '90.

III - Odessa 1865-1920: preistoria del Museo dell'Arte Occidentale

Il 6 febbraio 1865 fu fondata la società delle Belle Arti di Odessa, la più importante istituzione artistica e culturale del giovane centro che, pur fondato per volere della zarina Caterina II nel 1794, solo nel secondo decennio dell'Ottocento, favorito anche dalla creazione di un porto franco (1817), iniziò a delinearsi come una vera e propria città con un proprio piano urbanistico, i propri palazzi pubblici e il primo teatro lirico (1809). La raggiunta definizione della città, l'afflusso costante di nuovi cittadini, in maggior parte provenienti dalla Russia centrale ma anche da varie nazioni europee (Italia, Grecia, Francia, Germania), molti con un livello culturale piuttosto elevato, necessitava la creazione di un'istituzione stabile e ben organizzata che potesse essere un centro di attività culturali. Furono ben cinquantotto gli artisti e gli intellettuali, ma anche i mecenati che, giovandosi di quegli anni di maggiore "democrazia", dopo la sconfitta in Crimea (1856), la soppressione della servitù della gleba (1861) e le maggiori autonomie locali concesse dalla Zar Alessandro II, decisero di ritrovarsi in questa nuova Associazione. La prima attività della nuova Società fu la difficile organizzazione di una mostra di opere d'arte provenienti dalle proprietà delle famiglie della città: questa iniziativa partì con il lancio di una "colletta" pubblica attraverso la stampa locale, che doveva servire a coprire le spese dell'affitto di una sede adeguata, l'allestimento delle sale e il pagamento del personale che doveva sorvegliare le opere esposte.

È piuttosto singolare leggere il documento pubblicato che definiva questa iniziativa: "la sede della mostra è stata scelta in un luogo centrale, ma lontano dai rumori del passeggio, la strada è stata scelta appositamente tra quelle meno polverose per evitare di danneggiare in particolare le tele esposte"[5]. Dal regolamento per la partecipazione leggiamo ancora: "chiunque presenterà un'opera dovrà precisare se si tratta di un originale o di una copia, ogni opera dovrà essere accompagnata da una breve scheda iconografica e dovranno essere segnalate con un asterisco quelle opere che i proprietari sarebbero disponibile a mettere in vendita"[6]. La prima edizione, del maggio-giugno 1865, di questa mostra fu un grande successo: vi furono presentate 261 opere, tutte di proprietà privata, e anche il console del Regno di Napoli Alessandro Corsi aderì alla manifestazione prestando la tela di Natale Schiavone *La dama in lutto*, attualmente nella collezione del Museo di Odessa. Si dovette perciò organizzare una seconda mostra nello stesso anno, tra settembre e ottobre, per rispondere alle richieste di partecipazione non soddisfatte. A quella edizione partecipò anche un'opera di cui ci occupiamo in questa tesi, ovvero il *Ritratto del doge Antonio Grimani* (scheda ЗЖ-196), ai tempi considerato di Tiziano e di proprietà del conte Tolstoj, una delle opere più celebrate dalla stampa come tela di grande qualità pittorica. Sorprendentemente si legge in una recensione che "la sua composizione, l'espressione del viso severo e nello stesso momento solenne, la stupenda trama delle vesti e tutti i suoi gli accessori pongono questo ritratto tra le migliori opere del maestro veneto"[7]

---

[5] Odesskij vestnik, (Bollettino di Odessa), giugno 1865

[6] ibidem

[7] Questa recensione è riportata dal "Notiziario di Odessa" del 6 settembre 1865. Ciò che salta all'occhio leggendo questo giudizio non è tanto la valutazione del valore dell'opera rispetto a quelle esposte, ma che alcuni degli elementi che sono alla base del giudizio del giornale: la qualità della pittura degli abiti e degli accessori, sono tra gli elementi che guardando ora la tela sono i più "deboli" proprio dal punto di vista pittorico, ciò conferma che disgraziatamente questa tela nel tempo

Nel 1869 fu poi creato, nell'ambito dell'Università cittadina della Novorossiya[8], il Gabinetto delle Belle Arti, ovvero una raccolta di opere d'arte frutto di donazioni private, tra le quali quella di Ivan Alexandrovich Sampsonov ricca di ben sessantuno dipinti. Si trattava di una collezione ospitata all'interno della struttura universitaria, riservata esclusivamente agli studenti e ai docenti, che raccolse nel tempo una grande quantità di opere di vario genere fra dipinti e sculture, molte delle quali copie in gesso di famose sculture classiche. Crebbe nel tempo fino ad arrivare nel 1920, poco prima della sua statalizzazione, a contare ben 449 tra dipinti e disegni di artisti russi e stranieri. Quando nel 1921 l'Università fu trasformata in un Istituto di Istruzione Pubblica, il Gabinetto delle Belle Arti fu ancora per alcuni anni mantenuto all'interno dell'Università fino a quando il 10 febbraio 1923 fu trasferito alla Scuola Statale delle Belle Arti.

Il 24 ottobre 1899 fu portato a termine il progetto della Società delle Belle Arti di far nascere il primo museo pubblico della città, che prese il nome di Museo delle Belle Arti della città di Odessa. Si trattava di uno degli obbiettivi prioritari che fin dal suo nascere aveva avuto questa Società e non a caso nello Statuto si può leggere: "dobbiamo seminare e sviluppare il gusto artistico in tutti i settori della Società… uno dei propositi prioritari della Società delle Belle Arti deve essere quello di permettere agli odessini che non hanno la possibilità di vedere le opere d'arte occidentali in un viaggio di poter godere il piacere di vederle nella propria città"[9]. Il Museo trovò la sua collocazione in uno dei palazzi di proprietà del vecchio storico Capo della Città (l'attuale carica di sindaco), Grigorij Marasli, figlio di un ricco commerciante di origine greca che, terminata la sua carriera politica era diventato tra i più importanti mecenati e filantropi della regione. Nel primo inventario del gennaio 1900 sono catalogate 166 opere d'arte, la maggior parte provenienti dall'Accademia Imperiale di San Pietroburgo, ma già dal 1885 affidate alla Società delle Belle Arti, cui si affiancavano donazioni di privati cittadini e di pittori locali.

La gestione del Museo rimase sotto la responsabilità della Società delle Belle Arti, l'ingresso alle collezioni era gratuito per tutti, e i primi dati ufficiali riferiti agli anni 1909-1912 sono molto interessanti: il Museo era rimasto aperto mediamente 185 giornate all'anno con una media annuale di 2207 persone[10]. Le spese per il mantenimento del Museo venivano dai Fondi assegnati dalla Struttura Comunale e servivano per la fondamentale spesa di riscaldamento del Palazzo, per la pulizia delle sale e per tutto ciò che riguardava il portierato e la sorveglianza dell'edificio. Contribuivano a tenere aperta la nuova struttura anche gli introiti esigui provenienti dall'affitto di alcune sale del palazzo per le mostre dei pittori legati alla rivista *Il Mondo dell'Arte*[11], dei "Pittori Itineranti o Ambulanti Russi"

---

deve essersi deteriorata notevolmente, e gli interventi di restauro sono stati eseguiti in maniera decisamente carente (vedi scheda ЗЖ-196).

[8] L'Università della Novorossiya (Nuova Russia) nata il 1 maggio 1865 a Odessa, la Novorossiya era la nuova regione affacciata sul mar Nero, che comprendeva tutti i territori dal fiume Dniester, allora confine con la Romania, alla penisola della Crimea, conquistati all'Impero Ottomano nelle guerre "russo-turche" terminate in 1791.

[9] V. ABRAMOV*, Pervaya vistavka Odesskogo obschestva izyaschnih iskusstv v 1865 godu*, Odessa 2002, p. 174

[10] La città era in rapida espansione dal punto di vista demografico: ne 1865 quando nacque la Società delle Belle Arti gli abitanti erano 116.917, nel 1899 all'inaugurazione del Museo gli abitanti erano 410.000, nel 1912 anno del primo rapporto sui visitatori del Museo gli abitanti erano 620.143.

[11] La Rivista Il Mondo dell'Arte, un mensile nato nel 1898 a San Pietroburgo come strumento per riportare le novità nell'arte russa, ben presto divenne uno dei più importanti strumenti di divulgazione della arte simbolista russa, chiuse le sue pubblicazioni nel 1904.

e successivamente anche per le mostre dell'Associazione dei pittori della Russia Meridionale[12]. Questo piccolo museo, che aveva come caratteristica il costante contributo della comunità locale e quello di essere aperto a tutti i cittadini gratuitamente, ben presto entrò anche nell'attenzione della nuova Commissione Imperiale istituita presso l'Accademia di San Pietroburgo. Questa commissione, formata dai curatori delle collezioni, per tutto l'anno 1900 visitò tutti i musei provinciali del paese per comprendere quali interventi erano da intraprendersi per valorizzarli o, nel caso, sopprimerli. Il Museo di Odessa fu considerato per organizzazione e posizione strategica – Odessa infatti, era oramai diventata la porta della Russia verso l'Occidente – il migliore tra questi musei provinciali[13]. La commissione decise perciò per un piano di allargamento della collezione dei dipinti, che ebbe nel 1901 il suo primo invio di opere di qualità: 52 tele, tra le quali la *Cattura di Cristo* attribuita al Caravaggio e altre di importanti pittori come Rubens, Guercino e Albani. Ovviamente queste nuove acquisizioni di opere da San Pietroburgo necessitarono un ampliamento delle sale d'esposizione, con lavori che poterono iniziare solo nel 1903, quando si riuscirono a reperire i fondi necessari per un progetto più ampio di quello previsto inizialmente, perché dall'Accademia furono previsti periodici arrivi di opere, che avvennero fino al 1916, quando si fermarono per le note vicende politiche.

Invero la scelta di potenziare la collezione di Odessa non era solo derivata dalla sua efficienza come struttura e dal suo successo di pubblico. In quegli anni si stava consumando infatti nel mondo dell'arte russo una "battaglia" estremamente significativa, che vedeva l'Accademia delle Belle Arti protagonista della difesa della pittura "ufficiale", quella che i nuovi movimenti pittorici consideravano appunto accademica, e le nuove correnti artistiche. Proprio la regione di Odessa, un territorio particolarmente aperto al nuovo che giungeva dall'Occidente, era maggiormente incline tanto a nuove correnti di pensiero, quanto alle avanguardie russe: quella simbolista e, soprattutto, quella dei pittori "ambulanti o itineranti" erano diventate terreno di scontro dialettico e culturale. Proprio nel Museo di Odessa si susseguivano mostre delle varie correnti pittoriche che nel frattempo avevano trovato nella regione nuovi estimatori nei ricchi commercianti, decisamente più inclini della nobiltà ad acquistare opere nuove. Da questo derivò la decisione dei vertici dei musei di San Pietroburgo, sia dell'Ermitage che dell'Accademia, di cedere anche opere importanti delle loro collezioni pur di contrastare questi fenomeni "rivoluzionari" e spostare l'attenzione del pubblico verso le opere considerate classiche.

Ma, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo, Odessa non fu solo luogo dove nacque il primo museo pubblico di Russia. La città continuava a crescere e ad attirare nuove e vecchie famiglie di nobili e commercianti, e naturalmente tra queste non potevano mancare gli amatori d'arte. Quello fu il periodo nel quale l'opera d'arte custodita nelle stanze private diventò anche uno strumento di ostentazione di importanza o di potere da parte della borghesia. In fondo, quale miglior modo che organizzare una propria collezione d'arte? Sono infatti questi gli anni di nascita, di una serie di importanti collezioni odessine, spesso ospitate nelle residenze private in spazi appositamente costruiti. La più importante fu quella di A.P. Russov, ricco proprietario immobiliare che nel 1905

[12] L'Associazione dei Pittori della Russia Meridionale, fondata nel 1890 faceva riferimento al famoso Movimento dei Pittori Itineranti o Ambulanti, una vera e propria corrente pittorica nata nella Russia Centrale già intorno al 1870 che faceva del Realismo la propria essenza pittorica; oltre che dipingere organizzavano importanti Mostre in varie città del paese in una sorta di contro altare alla pittura Accademica. Quelli di loro che ancora operavano dopo la Rivoluzione d'Ottobre formarono il nucleo principale della nascente Associazione degli Artisti Rivoluzionari Russi.

[13] Relazione della Società della Belle Arti novembre 1901 p.28

inaugurò la sua pinacoteca con ben 800 opere di artisti russi, ma poco prima, nel 1899, terminati i lavori della nuova ala del suo palazzo, fu aperta al pubblico anche la quadreria del conte Tolstoj, decisamente meno importante dal punto di vista numerico, ma con opere di ogni genere pittorico e di varie epoche, tele soprattutto occidentali che la famiglia aveva iniziato ad acquisire da almeno tre generazioni. Si data allo stesso periodo anche l'inaugurazione della collezione, addirittura definita "galleria", del pittore ed accademico N.D. Kusnetzov, che, oltre alle sue opere, raccoglieva forse la migliore collezione di autori russi del paese, oltre che molti pittori francesi e di scuole nordiche (scandinava e baltica). Naturalmente queste collezioni avevano un bacino d'utenza completamente diverso dalle strutture museali: alcune, come la Russov, erano aperte solo in occasioni particolari, altre come la Tolstoj e la Kusnetzov erano aperte al pubblico, ma solo dietro un permesso specifico e solo nei giorni festivi. Purtroppo, la maggior parte delle opere di queste grandi collezioni si disperse tra il 1917 e il 1920, quando la città fu al centro dello scontro armato tra la Guardia Rossa, rappresentante dei Soviet, e la Guardia Bianca, ovvero le truppe zariste spesso appoggiate da contingenti stranieri, che per tre anni si susseguirono nell'occupazione della città sia da terra che dal mare.[14]

In ogni caso le attività culturali in quel funesto periodo di battaglie non si fermarono del tutto: l'8 giugno 1919 il Comitato provinciale di Salvaguardia delle opere d'arte e antichità organizzò una sua esposizione pubblica, "la prima mostra popolare di dipinti, manifesti, insegne e creazioni artistiche di fanciulli della provincia di Odessa", che fu la prima occasione del nuovo regime per mettere in mostra, accanto a opere realizzate per esaltare la rivoluzione bolscevica, anche un gran numero di opere antiche confiscate dalle collezioni private della città. Non sappiamo quali fossero esposte perché tutta la documentazione andò perduta quando la Guardia Rossa dovette lasciare Odessa già nell'agosto di quell'anno per l'avanzata della Guardia Bianca. Durante i cinque mesi di occupazione delle truppe zariste, il 7 dicembre 1919, fu organizzata una mostra della Società dei Pittori Indipendenti Russi, che rimase aperta fino al febbraio dell'anno successivo, quando la città di Odessa fu definitivamente ripresa dalle truppe bolsceviche.

IV - Verso il Museo dell'Arte Occidentale e Orientale

La sede provvisoria di tutte le opere sequestrate dal Fondo statale Museale fu il palazzo già di proprietà del conte Tolstoj, che per la sua grandezza permetteva non solo di avere spazio per depositarle tutte in un unico luogo, ma, avendo a disposizione un'intera ala che già in passato era stata la sede di quadreria (praticamente scomparsa durante il periodo della guerra civile), permise di organizzare una prima sede espositiva di dipinti da aprire al pubblico già nell'agosto 1920. La definizione provvisoria fu II° Museo Statale delle Belle Arti (al momento della sua inaugurazione fu definito come Galleria della Pittura Antica) e vi erano raccolte tutte le opere russe, che negli ampi spazi della Galleria erano divisi in sei grandi sale organizzate per scuole pittoriche e periodi storici.

[14] Occupanti della città di Odessa a partire dal 1918: dal 27 gennaio al 13 marzo i Soviet, dal 13 marzo al 18 dicembre Austriaci e Tedeschi, dal 18 dicembre 1918 al 4 aprile 1919 Francesi, dal 4 aprile al 23 agosto i Soviet, dal 23 agosto al 2 febbraio 1920 la Guardia Bianca e dal 8 febbraio la definitiva presa della città da parte dei Soviet.

A questa struttura fu affiancata nel 1921 una nuova sede museale, il III° Museo delle Belle Arti (a palazzo Marasli, ex sede del primo museo comunale), nella quale furono fatte confluire tutte le opere di autori della Russia meridionale, con particolare attenzione a quelli della nuova Repubblica Ucraina. A palazzo Tolstoj rimasero in esposizioni tutte le altre opere russe, mentre il progetto di creare un altro polo per le opere straniere non riusciva a decollare per i gravi problemi economici del momento. Comunque, il Museo Statale delle Belle Arti continuò le sue attività con grande seguito tra la popolazione. In tal senso è significativo riportare (da una delle tante scrupolose relazioni dei curatori del museo) le presenze di visitatori negli anni immediatamente successivi all'apertura della struttura. Il dato di riferimento è dei 200 giorni di apertura dall'ottobre 1922 all'ottobre 1923: 20356 visitatori (di cui 3524 con visite organizzate), un numero che sottolineava la grande scoperta dell'arte da parte dei comuni cittadini di Odessa [15].

Quello che attualmente è denominato Museo dell'Arte Occidentale e Orientale di Odessa fu realizzato nel palazzo del ricco proprietario terriero Alexander Michajlovich Abaza, costruito tra il 1856 e il 1858 dall'architetto Ludwig Cesarevich Otton[16] nella centrale Via Puskin (Puskinskaya Uliza). Il progetto iniziale di fare di questo un museo dovette attendere quasi tre anni: nel novembre 1923 fu decisa la sua apertura e fu inaugurato il 13 agosto 1924. La collezione, che sin dalla sua costituzione raccoglieva tutte le opere d'arte (dipinti, sculture, mobili, porcellane, disegni e incisioni) sequestrate dallo Stato nei primi anni della Rivoluzione e assegnate dal Fondo Statale Museale, era designata a raccogliere tutte le opere di autori occidentali, concentrandovi anche opere provenienti dai due musei già esistenti in città, quello fondato nel 1899 dalla Società delle Belle Arti (Museo delle Belle Arti della città di Odessa) e quello dell'Università Novorossiya. Lo smembramento di alcuni musei esistenti per decisione del Comitato Provinciale dell'Istruzione del Popolo portò al mantenimento del Museo Archeologico nazionale (fondato già nel 1825 che raccoglieva tutti i reperti ritrovati sul Mar Nero delle civiltà greca e romana), alla provvisoria conferma del Museo delle Belle Arti ex Tolstoj (dedicato solo ad opere di artisti russi), alla nascita del III Museo delle Belle Arti ex palazzo Marasli (dedicati ai pittori della Russia meridionale) e della nuova Galleria d'Arte Antica (che aveva la missione di raccogliere tutte le opere provenienti dai paesi non russi). Il Museo, come gli altri tre, era alle dirette dipendenze del Dipartimento Museale Provinciale e non godeva di alcuna autonomia per quanto riguardava le proprie scelte di carattere artistico ed espositivo. Fu organizzato con una rapidità estrema tant'è che dall'inizio del suo allestimento all'inaugurazione non passarono più di nove mesi, ma d'altra parte in quel momento nella nuova Repubblica Sovietica ogni cosa avveniva con una

---

[15] Archivio del Museo di Odessa "1923: relazione di rendiconto delle attività museali per l'anno passato". Questo dato è particolarmente importante non solo per la difficoltà visto il tanto lavoro da svolgere per tutti nella ricostruzione, ma anche perché la città di Odessa che aveva mantenuto una curva di crescita dei suoi abitanti quasi raddoppiante tra la metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, alla fine della Prima Guerra Mondiale e della successiva rivoluzione durata dal 1917 al 1920 aveva rispetto ai suoi 620.143 abitanti del 1912 aveva nel 1923 poco meno di 300.000 abitanti.

[16] Louis Cesar Otton, il suo nome russificato divenne Luwdig Cesarevich Otton (1822-1894) figlio di un immigrato presumibilmente di origini franco-prussiane segui a Odessa suo padre un famoso ristoratore della città, ottenne dalla Accademia delle Belle Arti di San Pietroburgo il titolo di artista, senza ottenere l'autorizzazione alla progettazione di strutture. Comunque a partire dagli anni 30, competendo con i più esperti e già famosi architetti italiani Boffa, Torricelli, Morandi e Dell'Acqua, fu con il suo stile classico il progettista di importanti complessi architettonici della città, sostanzialmente tutti quelli che finirono per diventare le sedi dei più importanti musei cittadini: il Museo Archeologico Nazionale, il palazzo Gagarin che divenne l'attuale Museo Letterario, il palazzo Marasli che fu la prima sede del museo cittadino delle belle Arti già dal 1899 e il palazzo Abaza sede prescelta per diventare l'attuale sede del Museo d'Arte Occidentale e Orientale.

rapidità impressionante, non tanto per efficienza della struttura statale (che anzi incominciava già a distinguersi per la sua pesante burocrazia), ma soprattutto perché i progetti immaginati e approvati spesso venivano cambiati anche molto radicalmente in corso d'opera e solo la rapidità di approvazione garantiva una loro effettiva realizzazione.

Nel 1924, al momento dell'uscita della sua prima *Guida*, che elencava 308 opere esposte, il Museo raccoglieva nelle sue sale tre categorie di opere d'arte, nonostante si chiamasse Galleria della Pittura Antica: le sculture, che solo in qualche caso erano opere originali, mentre per la maggior parte copie in gesso di sculture classiche; una bella ma limitata collezione di porcellane; la quadreria delle opere occidentali dal medioevo all'età moderna, che per quel periodo si poteva considerare di tutto rispetto. Naturalmente, facendo le debite proporzioni e vista l'altissima qualità delle opere dei quattro giganti museali russi, la Galleria della Pittura Antica di Odessa era da considerato come il primo museo provinciale del Paese e il quarto dei musei nazionali, almeno considerando la pittura occidentale.

La politica scelta dal Governo centrale, quelle indicata da Lenin nei suoi numerosi interventi sul valore delle strutture museali, anche in momenti drammatici di carestia e ricostruzione del Paese, fu certamente applicata in maniera molto decisa. Negli anni Trenta, la Galleria della Pittura Antica fu ampliata e rimodernata nelle sue sale per renderle più adatte all'accoglienza di opere d'arte, visto che il palazzo Abaza già dalla fine dell'Ottocento era diventato un Ginnasio e poi un ospedale militare.

Nel 1937 il nome del Museo muta in Galleria dell'Arte dell'Europa Occidentale e nella nuova *Guida*, che possiamo considerare un vero e proprio catalogo, ogni opera è accompagnata per la prima volta dalle misure e, per le opere più significative, da una semplice descrizione iconografica. Vi sono esposte d'altronde ben 606 opere. Evidentemente i curatori del Museo, o meglio gli estensori dei testi, che sicuramente erano curati dalle strutture centrali del Dipartimento, cogliendo un interesse per le opere antiche occidentali, cercavano di dare per alcune opere e autori alcune interpretazioni "più vicine ai dettami della rivoluzione". Il caso più interessante ed eclatante è quello del Caravaggio, disdegnato da tutta la critica ottocentesca e della prima metà del Novecento, riscoperto solo dagli anni Cinquanta grazie al contributo essenziale di Roberto Longhi. È decisamente istruttivo, sempre valutando la strumentalità nascosta nel giudizio, leggere parte del commento relativo alla *Cattura di Cristo:* "il Caravaggio trasforma il tema religioso a lui affidato …attraverso l'utilizzo di personaggi presi dalla strada e dipinti dal vivo in pittura di genere…è interessato all'approfondimento psicologico che nel quadro raggiunge i personaggi solo nella parte superiore del corpo attirando l'attenzione verso la testa…"[17] , ma la cosa più interessante è nella descrizione dell'autore : " un pittore di origini umili, uscito dal popolo, originale e particolare: lui tratta le figure dei suoi quadri con espressione straordinarie molto simili al suo temperamento "selvaggio" impossibile da domare con una vita piena di avventure eccezionali…Egli è un uomo venuto dal popolo divenuto un caposcuola di una nuova pittura che si contrappone all'arte accademica. Caravaggio ha influenzato tutta l'arte europea condizionando anche gli stessi accademici"[18]. Una vera rivalutazione *ante litteram* del pittore, ma soprattutto una "santificazione" a eroe rivoluzionario nato dal popolo, in grado di mettere in scacco il "Sistema" guadagnandosi la stima delle masse.

I giudizi lusinghieri da parte delle nuove Direzioni Accademiche nei confronti del Museo di Odessa non si limitano però alla sola esaltazione del Caravaggio. Viene infatti riaperto il flusso di opere

[17] Guida della Galleria d'Arte dell'Europa Occidentale, 1937 p. 16

[18] Ibidem p.16

trasferite da Leningrado[19] e si tratta sempre di opere di qualità: il Museo di Odessa è diventato "di rilievo" e le opere trasferite debbono essere di livello. Tra il 1937 e l'inizio della Seconda Guerra Mondiale, con una certa regolarità, opere d'arte, dipinti in particolare, continuarono a entrare a far parte della collezione. La documentazione relativa a questi ingressi è andata perduta, ma per fortuna la numerazione particolare a cinque cifre data a queste opere ancora oggi ci permette di riconoscerle. Nelle scelte del governo sovietico, Odessa doveva migliorare la propria immagine soprattutto per i visitatori stranieri, che, seppur pochi, generalmente utilizzavano il porto della città come ingresso nell'URSS. A distanza di neppur un secolo, come era già stato per gli Zar, anche per le Autorità Comuniste Odessa è riproposta in maniera particolarmente significativa come "porta del Paese verso l'Occidente".

L'avanzata delle truppe naziste nel Paese, iniziata il 22 giugno 1941, fu decisamente rapida, ma ancor più rapida lo fu per Odessa, attaccata dalle truppe rumene alleate dell'Asse. Già dai primi giorni di luglio, perciò, nei musei cittadini si preparò l'evacuazione delle opere d'arte ritenute inviabili verso gli Urali. Alla Galleria d'Arte dell'Europa Occidentale fu consentito la spedizione di 106 opere, che dovevano essere scelte tra le più importanti, quelle nelle migliori condizioni e anche di dimensioni adeguate ai carri ferroviari, che avrebbero dovuto raggiungere la città di Ufa nella Russia orientale.[20] L'occupazione della città da parte delle truppe rumeno-naziste continuò per quasi tre anni fino alla definitiva liberazione il 10 aprile 1944, e già dalla fine di quell'anno iniziò il rientro delle opere inviate verso gli Urali. Tutte le opere evacuate dal Museo fecero rientro durante il 1945 insieme a quelle trafugate dalle truppe occupanti. Purtroppo, molto spesso le condizioni dei dipinti erano decisamente precarie. Dal primo inventario del luglio-agosto 1950 sappiamo che 14 furono le opere di scuola italiana "rubate" e non recuperate. Nel 1948 a tutte le tele fu apposta una nuova etichetta con la titolazione "Museo Statale dell'Arte Occidentale e Orientale di Odessa" nella quale si riportava il nome dell'opera e il suo autore: questo anticipa il cambiamento del nome del Museo, che avvenne nel 1951, quando vennero inaugurate una serie di sale dedicate all'arte orientale, e in particolare a opere dei primi anni del secolo mai esposte prima, da doni della gemellata città di Yokohama e da vari altri musei minori della Regione.

Nell'immediato dopoguerra furono numerosi i trasferimenti di opere dall'Ermitage verso Odessa e da Odessa verso altri musei provinciali, anche se in generale non si trattava mai di opere di particolare pregio. Ciò permetteva tuttavia alle strutture donanti di liberarsi di opere che non sarebbero mai state esposte e allo stesso tempo mostrava una collaborazione, seppur di facciata, tra i musei, imposta con decisione dal governo centrale. Invero la competizione, non solo tra le grandi strutture museali, era decisamente forte anche se non approvata da Mosca, e lo dimostra anche il fatto che, quando negli anni Cinquanta gli studiosi dell'Ermitage e del Museo Puskin [21] si dedicarono alle opere del Museo di Odessa, l'operazione aveva uno squisito valore politico, fortemente voluto dal regime. Comunque,

[19] La città di Pietrograd alla morte di Lenin gli dedicata con il nome di Leningrado

[20] Ufa, capoluogo della Provincia della Baschiria, situata ai piedi della catena degli Urali, l'ultima città prima della Siberia, via treno a quel tempo distava più di 3000 km dalla città di Odessa e Leningrado e più di 1800 da Mosca. Durante la Seconda Guerra Mondiale divenne la città dove non solo furono evacuate tutte le opere d'arte trasportabile dell'Unione Sovietica, ma fu anche punto d'arrivo di molte altre attività spostate da Occidente, comprese intere fabbriche, e anche per la presenza di giacimenti di petrolio divenne uno dei centri più importanti per la ripresa economica del Paese e del riarmo dell'Armata Rossa.

[21] Il Museo dell'Università Statale delle Belle Arti di Mosca nel 1937 era diventato il Museo Statale Alexander Puskin.

è a quel periodo, per fortuna, che risalgono parecchi interventi importanti su una serie di opere, tutti coordinati dal Centro Nazionale del Restauro Grabar di Mosca. Dal 1951 al 1955 un restauro molto lungo e difficoltoso fu quello della *Cattura di Cristo* attribuita al Caravaggio, che partecipò al primo grande convegno tenuto in Unione Sovietica della ICOM, a Mosca nell'agosto 1963, e poi a una mostra dedicata al Caravaggio e ai Caravaggeschi all'Ermitage del settembre 1973 al gennaio 1974. Gli interventi non si limitarono certo a quell'opera, ma interessarono un buon numero di dipinti della quadreria. Molte furono le opere sottoposte a restauro o a interventi conservativi, ad analisi diagnostiche e radiografiche, tutto materiale che però rimase negli archivi della capitale. Fu quello un periodo particolarmente positivo per il Museo, e alcuni dei più importanti esperti sovietici si dedicarono a ricerche sulle tele considerate ancora anonime; la gran parte delle attribuzioni risalgono in effetti a quel periodo e portano la firma di prestigiosi storici dell'arte come Tamara Fomiciova (Ermitage) e soprattutto Victoria Markova (Puskin). Il lavoro di Markova, che proprio in quegli anni iniziava i suoi studi sull'arte italiana e in particolare sulle tele venete presenti in URSS, portò in effetti alla grande mostra del 1984[22]. Era avvenuta invece nel 1965 la mostra moscovita *La pittura Occidentale dal XV al XVIII secolo* divenuta famosa per il furto dell'*Evangelista Luca* di Frans Hals, prestato da Odessa. Benché il quadro fosse rubato a marzo e ritrovato ad agosto, l'evento fece scalpore a tal punto che anche la cinematografia di Stato se ne dovette occupare per rispondere in qualche modo a tale "anomalia": il film ebbe grandissimo successo di pubblico, e fu il primo in URSS ad avere come protagonista un'opera d'arte.

Da quel momento in poi, il Museo di Odessa e le sue opere rientrarono nel completo anonimato. La situazione di decadimento del Paese stava lentamente ma inarrestabilmente approfondendosi, fino alla sua implosione all'inizio degli anni Novanta. Sul Museo si abbatté inoltre un altro evento non positivo: il quadro di maggior prestigio della collezione, la *Cattura di Cristo*, attribuita pur con molte titubanze al Caravaggio, si vide declassata con il ritrovamento a Dublino nel 1991 di un'altra *Cattura*, riconosciuta subito da unanimi pareri come l'originale ricercato da decenni dopo che Longhi aveva destituito di fondamento l'attribuzione della tela di Odessa. Nessuna voce si levò da parte degli storici dell'arte ucraini per sostenere l'autografia della loro tela, ma d'altra parte nessuno nella ex Unione Sovietica prima e nella nuova Repubblica in seguito si è mai premurato di compiere alcuno studio sull'opera. Tra i primi a riconoscere l'originalità della tela di Dublino, vi furono gli stessi esperti dell'Ermitage, che fino a qualche anno prima erano stati gli unici difensori dell'attribuzione caravaggesca della tela ucraina, quando pure già covava tra i due paesi una rivalità che ha portato anni dopo agli eventi drammatici del 2014.

La versione di Odessa ricominciò comunque a suscitare qualche interesse a partire dal 1998, quando fu per la prima volta inviata fuori dal Paese per mostra a Monaco di Baviera, e in seguito fu prestata nel 2004-2005 a Santiago de Compostela, nel 2005-2006 a Milano e infine nel 2006 a Dusseldorf. Alle esposizioni la tela era generalmente presentata come la fantomatica copia dell'originale Mattei dipinta dallo sconosciuto Giovanni D'Attili. Dopo questi tour, dove l'opera era presentata in sostituzione del meno "disponibile" originale di Dublino, e contribuivano a portare cifre rilevanti nelle casse del Museo, nel luglio del 2008 la *Cattura di Cristo* di Odessa è stata trafugata, eludendo i sistemi di sicurezza. Fu un furto sicuramente mirato: vista la grandezza del quadro, i ladri tagliarono

---

[22] *I quadri dei maestri italiani del XIV-XVIII secolo dei musei dell'URSS*, Mosca, Museo Puskin, 1984, con opere provenienti da 30 musei del Paese. Cinque le opere prestate da Odessa, fra le quali l'*Ecce homo* di Bernardo Strozzi (scheda ЗЖ-256) ed *Eliezer e Rebecca* di Andrea Celesti (scheda ЗЖ-340).

la tela dalla cornice e non rubarono nessun’altra opera fra quelle più trasportabili e pure di maggior valore rispetto alla svalutata *Cattura*, che fu ritrovata solo due anni dopo avvolta in un sacco di plastica in una stazione di Berlino. Senza entrare in altri particolari, che poco interessano in questo contesto, la tela, in cattive condizioni, venne tenuta per dieci anni sotto sequestro giudiziario dalla Corte di Kiev, che solo nella primavera del 2018 ne autorizzò il restauro.

Le pur importanti entrate delle mostre dove questa tela era stata esposta non furono mai utilizzate dalla struttura statale per intervenire sulle altre opere del Museo, né ci furono nuove acquisizioni da parte del Museo o trasferimenti da altre strutture museali del Paese. I nuovi ingressi di dipinti furono solo di opere regalate da pittori stranieri in visita. L’ultima pubblicazione, ad “album”, del museo risale al 2017, mentre nel 1973 fu edito l’ultimo catalogo delle opere esposte mentre nel 1984 uscì una pubblicazione con la descrizione delle opere principali. Molti dipinti esposti furono relegati inesorabilmente ai depositi del Museo vista l’impossibilità di procedere a restauri, portando attualmente a soli 129 i dipinti esposti su un totale di 610 in inventario. Pur avendo molti spazi espositivi ancora utilizzabili, ben 481 dipinti giacciono tuttora nei depositi per la mancanza di fondi per il loro restauro e sono certa che la situazione nel tempo andrà a peggiorare. Purtroppo, anche solo prendendo in considerazione le ventidue tele di cui si occupa questa tesi, si può notare che otto di esse da tanti anni stazionano semidimenticate nei depositi.

V – Schede delle opere.

Scheda n. 1

FRANCESCO ALBANI

Bologna 1578 – Bologna 1660

Francesco Albani, bolognese, figlio di un ricco commerciante di sete nacque il 17 marzo del 1578. Alla giovane età di 12 anni ebbe già modo di frequentare la bottega di Dionigi Calvart, pittore fiammingo che dopo alcune esperienze romane aveva fondato una delle due scuole d'arte più famose di Bologna. L'Albani trovò in quella bottega anche Guido Reni, di pochi anni più grande di lui, che seguì poi alla scuola di Lodovico Carracci e dove si ritrovò a lavorare anche insieme al Domenichino. I tre pittori collaborarono insieme nell'oratorio di San Colombano, ultimo atto della vita artistica dei tre artisti prima di lasciare la città la città felsinea nel 1610 per iniziare la loro avventura a Roma. Francesco a Roma insieme ancora al Domenichino si ritrovò a lavorare per un altro Carracci, Annibale anche lui suo coetaneo ma che a Roma era già un pittore conosciuto, il Reni al contrario la iniziò la sua attività artistica seguendo altre strade. Proprio con Annibale iniziò a collaborare soprattutto nel completamento e nella realizzazione di una serie di affreschi nelle varie dimore nobiliari romane in città e nella provincia. La sua esperienza romana non fu particolarmente lunga già nel 1616 lo ritroviamo di nuovo a Bologna, dove essendo rimasto vedovo della sua prima moglie a Roma, decise di sposare la giovane Doraci Fioravanti. Una donna bellissima che gli diede molti figli e che segnò in maniera particolare non solo la sua vita privata, ma anche la attività artistica: fu lei la modella per le sue figure femminili più belle e famose, come furono i suoi bambini modelli e prototipi dei suoi inconfondibili putti. Modelli familiari che forse furono una delle chiavi di lettura dello stile dell'Albani, sempre molto casto in particolare nelle immagini femminili, come se l'uso di una immagine a lui così familiare lo contenessero e cristallizzasse tale figura in un prototipo da riproporre sempre uguale immutabile nel tempo. Un motivo che si ritrova uguale nel suo "mondo" dei putti, che diventa uno dei classici della produzione dell'artista che li propone in varie composizioni e varie situazioni, ma sempre uguali nelle loro sembianze, della stessa età in una amorevole operazione di fermare il tempo con la migliore immagine dei suoi figli. E' a Bologna che l'Albani consolida la sua scelta artistica di pittore di storie nei quali i suoi personaggi si collocano sempre in un paesaggio arboreo che gioca con le sue velature e leggere nebbie una sicura cornice di ogni narrazione. La sua pittura non cerca soluzioni difficili, le sue pennellate uniformi, attente ci fanno ritrovare sempre in luoghi fantasiosi, ma sereni e in alcuni casi il suo dipingere tradizionale sfiora quasi il didascalico, i suoi temi e personaggi vengono coniugati in varie situazioni ma rimangono sostanzialmente costanti: Venere e i suoi Amorini. La sua attività artistica a Bologna, ma anche a Roma dove tornò più volte, si ampliò con continuità e con grandi soddisfazioni, ebbe modo anche di lavorare per il Cardinal Scipione Borghese con quattro tondi con le storie di Venere, e con queste opere entrò in quella che forse fu la più qualificata collezione privata del mondo occidentale. Francesco Albani, pittore affermato si dedicò anche ad una serie di lavori da cavalletto, nei quali riportò la sua tecnica che amava una tavolozza nella quale il pittore bolognese svariava nell'uso di colori vivaci e variegati. La sua attività crebbe nel tempo e vista la grande richiesta, spesso la sua bottega sostenne la gran parte del lavoro delle sue opere alle quali il maestro apportava il suo tocco finale, dall'altra parte varie vicende familiari lo costrinsero a lavorare fino a tarda età. La morte lo colse nella sua città natale, Bologna alla invidiabile età di 83 anni il 4 ottobre del 1660. La sua lunga

vita, iniziata artisticamente piuttosto presto, e il suo successo tra i suoi contemporanei giustificano il numero enorme di opere prodotte che sostanzialmente sono presenti in tutto il mondo, nel tempo le sue opere persero l'enorme seguito a lui tributato dai suoi contemporanei. Solo nel '900, grazie soprattutto a Roberto Longhi prima e prima e soprattutto Antonio Boschetto dopo (per la conoscenza di Francesco Albani, pittore, 1948 pp. 137-146) la sua figura, ma soprattutto le sue opere ritrovarono lo spazio d'importanza a lui dovuto.

Trionfo di Venere

Olio su tela, cm 82x111,5

Inv. ЗЖ-27

Bibliografia: Catalogo 1874, p. 8, n. 262; Notiziario della Duma di Odessa, n. 1, 1902; Guida 1924, n. 223; Guida 1937, n. 132; Catalogo 1973, p. 20, n.27, fig.10 p. 66;

Soggetto

L'impianto della composizione è quello abituale delle opere dell'artista bolognese nelle quali appaiono i suoi amorini, posti in primo piano in questo caso danzanti in girotondo intorno alla statua di Venere la protagonista della tela. Le loro figure sono quelle che hanno ad una prima visione il maggior impatto visivo nello spettatore, con i loro colori vivaci e i loro leggeri passi di danza e sembra che intorno a loro, a destra e sinistra tutti gli altri elementi siano un completamento della scena. Al contrario il vero centro della tela è la statua di Venere e del suo Cupido posti su un basamento adornato da una leggera ghirlanda che innalzandosi al di sopra della linea del panorama, su uno sfondo di vegetazione verde appaiono in contrasto con il cielo azzurro. Lo sguardo segue questo percorso dal basso partendo dagli amorini verso l'alto dove a destra e sinistra vengono rappresentate due nuvole che raccontano episodi mitologici. Albani ci propone la tela divisa orizzontalmente in due parti attraverso questo contrasto di colori, nella parte bassa i personaggi con colori vivaci su un fondo scuro, nella parte superiore il gioco si inverte il personaggio principale, Venere è dipinta in maniera quasi incolore per poter staccarsi e spiccare nel cielo azzurro e le storie che l'affiancano acquistano colori vivaci elevandosi da grigie e quasi tempestose nuvole. E questa Venere che a prima vista sembrava non essere "importante" nella composizione riacquista la sua centralità e non certo per la sua rappresentazione: una statua decisamente poco definita che la raffigura nella sua tradizionale immagine, uscente dalla conchiglia, con pesci e con un piede su una grande perla, quanto per il contorno dei racconti che sono alla sua destra e alla sinistra. Storie che al contrario della sua immagine statuale, sono dipinte, ampiamente in luce, con un uso di colori vivaci che attirano lo spettatore. Una tecnica consolidata questa dell'Albani ampiamente sperimentata nella sua carriera che vede in altre due composizioni una al Museo di Dresda "amorini danzanti intorno alla statua di Cupido" (fig. 1.01) e l'altra alla Pinacoteca di Brera a Milano "la danza degli amorini" (fig. 1.02), seppur con argomenti diversi, tele di grande successo.

Vicende collezionistiche e conservative

L'opera arrivò nel 1901 in città insieme ad altre 28 opere provenienti dall'Accademia Imperiale delle Belle Arti di San Pietroburgo, con l'atto n.61 del 1923 fu definitivamente assegnata al Museo di Odessa dal Fondo Museale Statale. La tela seguendo la documentazione del Museo sarebbe stata presente in Russia solo dalla metà dell'Ottocento quando appare donata nel 1854 dall'Ermitage (sigillo in ceralacca con l'aquila bifronte imperiale con le parole …..*apd ermita*..sul retro della tela) (fig. 1.05) all'Accademia delle Belle Arti di San Pietroburgo, nel Catalogo della Galleria della pittura straniera dell'Accademia delle Belle Arti 1874 – numero dell'inventario 262, il titolo *La danza degli amorini attorno la statua del dio di Amore durante il ratto di Proserpina*, indicate come una copia di un anonimo dell'opera dell'Albani del museo di Dresda. Sono riportate anche le misure vershki 17x 24 ½ (1vershok=4,445cm, cioè cm75,6x108,9) e la storia dell'opera originale di Dresda arrivata dalla collezione del Duca di Modena. Nella ricerca effettuata sul percorso della tela proprio partendo dalla sua presenza tra le opere dell'Ermitage, si è determinato che il suo arrivo in Russia è di quasi un secolo precedente a quello finora sostenuto. Questa tela, e le fonti lo confermano, fu acquistata a Parigi in una data non ancora definita tra il 1751 e il 1770. Il quadro apparteneva alla quadreria Crozat de Tugny che l'acquistò nel 1751 (Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siecle*, p. 931) per la somma di 8011 sterline (Lejeune 1864, vol. II, p. 141), uno dei nipoti Luigi Antonio Crozat de Tugny vendette all'Imperatrice di Russia, la zarina Caterina II, per la somma complessiva di 460.000 sterline (*Gazette des Beaux Arts*, 1859, p.43) una gran parte di tale collezione che confluì nell'Ermitage e nel 1854 passò all'Accademia. L'opera, quella che ora si trova ora a Odessa, ricalca sostanzialmente altre opere dell'Albani: dal dipinto tedesco della galleria di Dresda, al dipinto della Pinacoteca di Brera. Opere che a differenza di quella di Odessa, olio su tela sono degli oli su rame, e hanno anche dimensioni più contenute. Il quadro è dal suo arrivo al museo sempre esposto con autore Francesco Albani e con il titolo "il trionfo di Venere", nel 1924 nella sala 7 (la piccola sala della pittura italiana) con il numero 223, nel 1937 è citato nella sala numero 3 (sala dell'arte italiana del XVI e XVII secolo) con il numero 132 e con le sue misure cm.73,4x109 (misure inesatte). Insieme ad altre 105 opere d'arte è evacuata il 21 luglio 1941 verso gli Urali, ma non è citata o meglio manca la documentazione del suo rientro a Odessa nel dopoguerra. Nel nuovo inventario del luglio 1950 assume il suo numero attuale ЗЖ-27 e sono specificate le sue misure cm 82x112,5, la pubblicazione del 1973 la cita con il suo numero, titolo e attribuzione corrente.

Vicende attributive

Anche se la tela di Odessa fu considerata nel XIX secolo una copia proprio di una di queste tele: quella di Dresda; un'attenta analisi iconologica della tela fa arrivare a conclusione del tutto diverse, nel senso che quest'opera è sicuramente nata su una idea originale dell'artista e seppur, come detto concepita in maniera simile alle altre due, narra una propria storia. Per comprendere questa considerazione è opportuno un'analisi precisa di ogni elemento narrativo che l'artista ha rappresentato, partendo proprio dall'elemento principale, la Venere, che in ogni attribuzione almeno del XX secolo è definita come "trionfante" da qui la titolazione "il trionfo di Venere". La Venere, o in questo caso è meglio definirla con il suo nome greco Afrodite, è raccontata come la protagonista vincente di uno dei miti forse il più famoso e anche il più tragico per le sue conseguenze della storia greca. La disputa provocata dall'accidiosa Eris con il suo "pomo della discordia", che volle in maniera provocatoria definire quale fosse tra le dee la più bella, con Zeus costretto ad affidare il giudizio finale all'umano-mortale Paride che tra Athena, Hera e Afrodite, scelse quest'ultima come la più bella (fig. 1.03), scatenando le ire delle due perdenti (fig. 1.04). Le due nuvole che sovrastano la statua di

Venere-Afrodite ci narrano proprio questi due episodi l’uno con la dea mollemente distesa con il suo pomo d’oro nella mano insieme alle sue ancelle che la incoronano “la più bella” che tengono un grande drappo rosso gonfiato dal vento che fa da sfondo e racchiude tutta la scena. Un particolare questo che ricorda una bella tela dell’Albani oggi al Louvre nella quale in quel caso sono due amorini a trattenere un drappo spinto dal vento. Nell’altra, la nuvola assume colori più cupi e burrascosi cercando di racchiudere in se le immagini delle furiose Athena e Hera che fuggono via verso le loro dimore divine, e qui il pittore dimostra la sua grande abilità stilistica, collocando le due figure con un braccio levato verso l’alto su uno sfondo di raggi giallo dorati che visivamente danno un slancio maggiore a questa “salita” delle due dee. Nella parte bassa della tela si collocano figure ed immagini e simboli che si legano a Venere: il suo carro (una costante nelle raffigurazioni della Venere dell’Albani, i gioiosi amorini e una figura di uomo alato e con una corona di fiori che suona un’arpa. Questa è una figura sul quale sarebbe interessante approfondirne la natura, perché non risponde a nessun dio della mitologia greca e in più suona l’arpa che a differenza della cetra non è strumento d’uso maschile, ma esclusivamente femminile. Un ultimo curioso particolare che ci dona l’artista in questa composizione è proprio la Venere (Afrodite) rappresentata come detto in statua, con tutti gli attributi che a lei appartengono (la conchiglia, i pesci e la perla), ma che non viene rappresentata in maniera trionfante al contrario, la si racconta in un momento dell’educazione di suo figlio Eros mentre gli toglie l’arco con il quale il fanciullo ha già fatto parecchi guai, forse in questo caso si tratta di qualche citazione “privata” dell’Albani.

Analisi stilistica

Come detto molto simile ad altre più famose opere del pittore bolognese, declina in questo caso con una quantità maggiore di particolari e di personaggi tali opere. Ma ciò non deve meravigliare è risaputo che Francesco Albani era un pittore, citando Theodore Lejeune che aveva “l’esprit mercantile; lorsqu'une de ses compositions plaisait, il en faisait faire cinq ou six copies par ses eleves …le travail retouchait et les vendait ensuite comme des oeuvres sorties tout entières de son pinceau” (Lejeune, 1864 vol.II, p. 138). Un giudizio etico non certo lusinghiero dell’autore francese della “bibbia del collezionista”, ma che poi di seguito riporta le cifre astronomiche pagate per le opere dell’Albani, molte delle quali collocate al Louvre e in molti musei europei. Invidia, forse dell’Albani Lejeune non era riuscito a piazzare molte opere, ma nella sua maniacale precisione sulle collocazioni e sui prezzi pagati in vendite e aste ritroviamo proprio quest’opera definita “il Trionfo di Venere” insieme ad altri tre opere nel Museo di San Pietroburgo.

Scheda n. 2

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI detto il GUERCINO

Cento 1591 – Bologna 1666

Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino, nacque a Cento l’8 febbraio 1591 da una antica famiglia decaduta. A seguire i vari racconti della sua infanzia scritti da suoi grandi estimatori, primo fra tutti Carlo Cesare Malvasia (Bologna, 1616-1693), sembra di assistere alla storia di un predestinato che, pur strabico dalla più tenera età, riuscì a diventare un artista di caratura sovranazionale. Autore a nove anni di una Madonna votiva sul muro di casa, fu presto messo a

bottega presso il pittore Bartolomeo Bertozzi di Bastiglia, che ben presto si rese conto del talento promettente del giovane e, secondo la tradizione, lo rimandò alla casa paterna dichiarando la sua impossibilità a insegnare di più al ragazzo. La famiglia, che credeva fermamente nelle capacità artistiche di Giovanni Francesco, si rivolse perciò al maestro Benedetto Gennari, che operava a Cento con una sua bottega piuttosto affermata. Guercino crebbe artisticamente con il resto dei Gennari, un legame famigliare che non si interruppe mai nella vita del pittore. Questo attaccamento ai legami famigliari, a quelli della terra e delle proprie origini fu una costante del Guercino, che abbandonò i luoghi natii solo per sortite a Bologna e Venezia prima di passare a Roma. D'altronde, non lasciò mai fuori dalle proprie attività la sua famiglia, sia per via della collaborazione strettissima col fratello minore Paolo Antonio, sia in relazione al sostegno sempre costante offerto ai suoi cari anche quando la sua notorietà raggiunse l'apice. Un legame a tal punto forte che il Malvasia così lo descrive: "non s'udi mai mormorazioni contro l'integrità di sua persona, fu stimato vergine, e parea tale dall'aspetto florido, e dalla polizia della sua vita…fu ben voluto da Principi supremi, e stimato da tutti. Guadagnò tesori con le sue fatiche; li spese generosamente, e la maggior parte in sollievo agli altri" (Malvasia, tomo II, 1678, p. 384). Dopo lo studio sulla cosiddetta Carraccina (1591, Cento, Museo Civico) di Ludovico Carracci, l'incontro con altre opere carraccesche a Bologna e, secondo Malvasia, un viaggio a Venezia nel 1616, le sue prime opere chiaroscurate e temporalesche furono fortemente influenzate dalla sua ammirazione per Ludovico. Con Vestizione di san Guglielmo d'Aquitania (1620, Bologna, Pinacoteca Nazionale) si chiude gloriosamente il periodo giovanile e il viaggio a Roma del 1621 lo indirizzò verso una maggiore autonomia, portandolo a scoprire una luce che riprendeva la sua funzione principale, quella di illuminare senza essere protagonista del dipinto, e di una forma del naturale mai esasperata, mai deformata. Anche l'uso dei colori viene messo al servizio della composizione, senza che diventasse in qualche modo condizionato dalla "gran macchia" dei suoi inizi. A Roma, dove ebbe modo di confrontarsi con l'opera del già affermato Guido Reni, ebbe modo anche di conoscere le opere del Caravaggio e portò a termine due opere commissionate da papa Gregorio XV Ludovisi, una Maddalena tra due angeli e l'affresco dell'Aurora oltre che alla celeberrima Sepoltura di Santa Petronilla per San Pietro, compendio della sua prima maturità. Tornato nella sua Cento nel 1623, vi aprì una scuola di pittura e, operando a lungo con la sua bottega, raggiunse nel corso dei decenni una fama su base europea, come attesta anche il Libro di conti tenuto dal fratello fino alla sua morte. Nel 1642, dopo la morte di Guido Reni, Guercino trasferì la sua attività a Bologna, continuando a lavorare a pale d'altare e quadri da stanza in grande quantità. È documentata una sola profonda crisi alla morte del fratello Antonio Paolo, nel 1649, che lo portò a lasciare la sua casa per essere ospitato a Sassuolo e a Mantova, dove sembra ritrovò le energie per tornare al lavoro. Opera tipica della maturità è il San Bruno del 1647 (Bologna, Pinacoteca Nazionale) nel quale spicca la pienezza preziosa dei colori, in una composizione monumentale ed equilibrata consona alle tendenze classiciste del momento. Un malore all'inizio del settimo decennio lo costrinse a rallentare notevolmente la sua attività, che pure prosperò grazie al cognato Ercole Gennari, figlio del suo primo maestro Benedetto, buon aiuto di bottega e amministratore dei suoi beni. La morte lo colse a Bologna il 22 dicembre del 1666, attorniato dalla famiglia che era sempre stata al centro della sua vita.

San Pietro

Olio su tela, cm 64x53,2

Inv. ЗЖ-20

Bibliografia: Catalogo dell'Accademia delle Belle Arti 1874, p. 2, n. 271; Notiziario della Duma di Odessa, n. 1, 1902; Guida 1924, n. 201; Guida 1937 n. 47; Catalogo 1973, p. 27, n.16; Museo 1984, p. 41, pp. 218-219; Museo 2017, p. 39.

Soggetto

La tela rappresenta l'apostolo Pietro, colto in un momento cruciale descritto dai Vangeli, mentre esprime tutta la sua debolezza umana: il coraggioso seguace di Cristo, suo vicario in Terra, che non aveva avuto paura a sfoderare la spada di fronte ai soldati che catturavano il suo maestro, mozzando un orecchio a un servo, di fronte a una donna che lo riconosce e lo indica come seguace di Gesù, rinnega la sua fede e la sua missione. Come è scritto in Matteo 26:75, "Pietro si ricordò delle parole di Gesù che gli aveva dette: "Prima che il gallo canti, tu mi rinnegherai tre volte". E, andato fuori, pianse amaramente". La tela isola il pianto amaro di pentimento adottando un inquadramento ravvicinato e facendo stagliare il busto del santo su un fondale scuro, in relazione all'ora antelucana ma evidentemente anche per sottolineare la solitudine del protagonista. A differenza di altre versioni del medesimo soggetto, anche dello stesso Guercino, (Roma, Palazzo Venezia, fig. 2.01; Milano, Robilant e Voena, fig. 2.02) la scelta di questa composizione è di evitare qualsiasi elemento di contesto. Fa eccezione, insieme alla nostra tela, il dipinto del Louvre con *San Pietro in lacrime davanti alla Vergine*, similmente isolato su un fondo scuro indistinto (fig. 2.03).

Vicende collezionistiche e conservative

Il quadro apparteneva alla grande collezione di San Pietroburgo del conte Vasilij Musin- Puskin Brus, che come ambasciatore imperiale a Napoli aveva soggiornato a lungo in Italia. Al momento della sua morte, nel 1836, la raccolta contava 127 quadri e al numero 28 dell'inventario redatto in quell'occasione è citato un *San Pietro penitente* ("raffigurato fino al petto, a grandezza naturale") del Guercino. Gli eredi del conte vendettero tutta la quadreria allo Zar Nicola I, che la suddivise in due gruppi: 75 tele furono inviate a Mosca per essere collocate nei palazzi imperiali e 52, compreso il *San Pietro*, furono invece donate all'Accademia Imperiale delle Belle Arti di San Pietroburgo. Il gruppo includeva anche *San Pietro liberato dal carcere* e un *Endimione dormiente* del Guercino. Altri importanti maestri italiani come Parmigianino, Garofalo, Jacopo Bassano, Annibale Carracci, Domenichino, Albani e Reni sono menzionati nell'inventario con almeno un'opera. Nel catalogo dell'Accademia del 1858, redatto da Uhtomsky, la nostra tela è ricordata al numero 3005 come esposta nella sala 5, intitolata al pittore Karl Brulov, ai tempi da poso scomparso (1852) famoso per la sua drammatica tela storica *L'ultimo giorno di Pompei*. Nel successivo catalogo della Galleria della pittura straniera dell'Accademia (1874) il quadro, al numero 271 è descritto così: "Su di lui una tunica blu e un mantello marrone chiaro. Girato un po' a sinistra, asciuga con un fazzoletto le proprie lacrime. Lo sfondo è grigio scuro. La figura è fino al petto". Vi sono indicate le misure espresse in vershki (l'unità di misura russa, 1vershok = cm.4,445) altezza 14 e 3/8, larghezza 12, corrispondenti a 63,89x53,34 cm, perciò perfettamente coincidenti con l'attuale misura. Nel 1901 nell'ambito di un processo di valorizzazione dei musei di Odessa la tela, insieme ad altre 27 tra cui la *Cattura di Cristo* attribuita al Caravaggio, arriva in città accompagnata da una grande campagna di informazione su tutti i quotidiani dell'epoca. Odessa in quel periodo era particolarmente in fermento è perciò

quest'operazione tendeva a ridare importanza alla importante borghesia commerciale cittadina. Dopo la Rivoluzione bolscevica l'opera, come tutte le altre del Paese, fu espropriata dallo Stato, entrando a far parte del Fondo Statale Museale che l'assegna al nascente Museo delle Belle Arti, l'attuale Museo. Dalla Guida del 1924 sappiamo che l'opera era esposta nella sala 6 con il numero 201, nella Guida del 1937 con il numero 47 la troviamo nella sala 2 e sono indicate in centimetri le misure di 62,3x52,2 cm. La tela non appare tra le opere evacuate nel 1941 prima dell'occupazione della città e non appare neppure negli elenchi delle opere rientrate al Museo nel 1945. Presumibilmente, come altre opere, fu nascosta in città, tant'è che nel catalogo del 1950 compare con la nuova numerazione ЗЖ-20 (vecchio numero 2749). Dalle annotazioni del nuovo inventario si legge: "Apostolo Pietro. Busto raffigurante un uomo anziano con la testa girata di profilo che tiene un fazzoletto con la mano destra agli occhi, da cui scorrono le lacrime, tenendo le pieghe della manica destra con la mano sinistra. Vestito con un mantello di ocra scuro, da cui è visibile una tunica blu sul petto. Lo sfondo è marrone scuro". Il termine ocra scuro fa intendere un certo offuscamento dei toni originali cui si ovvierà con un restauro nel 1951, nell'ambito di un complessivo intervento sulle tele dell'Istituto Grabar di Mosca. La tela fu anche rintelata. L'attenzione per questa tela doveva essere elevata perché risulta che ancora nel 1966 ci fu un breve intervento conservativo durato tre giorni a Mosca. Di questo intervento nel "passaporto del quadro" si legge: "restauro dal 14 giugno al 17 giugno 1966. Tornato a Odessa da Mosca il 30 giugno. Prima del restauro la tela è stata studiata ai raggi ultravioletti. Sono presenti numerose piccoli ritocchi sulle vesti e sullo sfondo. La superficie pittorica è sporca. La lastra della radiografia dimostra un buono stato dello strato pittorico e della tela originale. Risultati dopo il restauro: è stato eliminato lo strato di sporcizia superficiale. Sono stati ritoccati i punti di vecchi restauri che avevano cambiato il loro tono di colore. La tela è stata ricoperta da un nuovo strato di vernice protettiva." La tela è sempre presente in tutte le pubblicazioni del Museo negli anni Settanta e Ottanta come esposta nelle sale del Seicento italiano. Attualmente avrebbe bisogno di un intervento di manutenzione perché la brillantezza dei colori si è decisamente attenuata, e sulla veste azzurra stanno rendendosi visibili i ritocchi più recenti. Da un confronto tra la foto dell'opera nel 1966 dopo il restauro e l'immagine attuale del dipinto si evidenzia proprio in quella parte della veste una chiara difformità sia della tunica azzurra che del mantello (figg. 2.04, 2.05, 2.06).

Vicende attributive

Sappiamo che il maestro di Cento era uso replicare lo stesso tema, magari variando composizione e misure del dipinto, aggiungendo personaggi ed elementi per rispondere alle richieste della committenza. Tralasciando la tela del Louvre, identificata nell'opera n. 362 (*Libro dei Conti del Guercino*, 1993, p. 133), e altre tele dello stesso argomento che si trovano in varie collezioni e musei in tutto il mondo, circa una decina opere raffiguranti san Pietro risultano ancora non rintracciate. Viste le ridotte dimensioni, l'opera di Odessa è da ritenere senz'altro rivolta alla devozione privata e questo può restringere il campo alle sole mezze figure del primo apostolo. In particolare, sono tre le registrazioni che corrispondono:

- n. 29 (p. 60) 28 marzo 1631:" *Dal Sig. Girolamo Angelini dalla Pieue si e riceuto a conto del San Pietro fatto al Sig. Co: Ranuzzo da Bologna, mezza figura, Schudi 25"* e registrazione n. 36 (p. 62) 9 luglio 1631 *"*Dal Sig. Co: Girolamo Ranuzzo si e riceuto per residuo del *San Pietro, mezza figura* Schudi 25";
- n. 389 (p. 139) 4 aprile 1648 "*Dal Sig. Francesco Guiduzzi per un Gentiluomo Venetiano, si è riceuto ducat.oni 60. per la mezza figura del San Pietro Apostolo fano Scudi 75"*;

- n. 491 (p. 167) 2 marzo 1655 "*Dal Sig. Pietro Antonio da Via si e riceuto Ducatoni n: Sesanta, per la Meza Figura del S: Pietro, che si mando a Rimini, Fano di questa moneta L300- che Sono Scudi 75".*
Il dipinto, da ritenere autografo, è verosimilmente identificabile nella registrazione 389 dell'aprile 1648 non perché al momento si abbiano riscontri sul percorso di quell'opera (come non ci sono neanche per le altre due) ma per la vicinanza formale del Pietro di Odessa con quello del Louvre, della fine del marzo 1647. Mi sentirei di escludere l'identificazione con una delle altre menzioni del *Libro*. La prima, del 1631, è di un momento troppo precoce per il punto di stile dell'opera ucraina, mentre per quanto riguarda quella del 1655 i dubbi derivano soprattutto dallo stile in qualche modo meno realistico raggiunto dal maestro nelle sue opere tarde.

Analisi Stilistica

L'opera, che spicca per toni fondi e intensi, è ragionevolmente collocabile negli anni Quaranta, come mostrano i confronti con opere come il *Padre Eterno* (1646 circa) alla Galleria Sabauda, il *San Giuseppe* (1648-49) della Pinacoteca di Bologna o il già citato quadro del Louvre (1646-47). Sotto una luce calda, il pittore descrive con attenzione le mani rugose e la fronte aggrottata dell'apostolo, con l'attenzione alla realtà che lo accompagnerà dagli esordi fino alla fine. La sua profonda sensibilità per l'espressione delle passioni è dimostrata anche in questo caso e l'espressione della debolezza dell'apostolo, che guarda verso lo spettatore asciugandosi le lacrime, è fonte di grande empatia. Questa è amplificata dalla verosimiglianza della sobria figura, già in là con l'età, stanco, solo nella sua angoscia, a dover rispondere per la prima volta, senza il suo maestro, alla sua debolezza. Le mani tradiscono il passato da pescatore, di colui che per vivere, prima di incontrare Cristo, aveva duramente lavorato. La nobile barba, poi, suggerisce quasi un'aria da testa di filosofo, la cui bellezza deriva dall'armoniosità dinamica del pur semplice composizione. Le vesti semplici sono quelle dell'iconografia tradizionale di Pietro: l'azzurro è il colore del cielo al quale sono destinati coloro che raggiungeranno il paradiso, e il giallo è simbolicamente una sostituzione dell'oro che distingue i santi nel momento della loro glorificazione. Non mancano di essere coniugate però con un dato di realtà: Pietro è vestito pesantemente per tenersi al caldo nella notte passata nel giardino del Getsemani. La veste è scomposta sul collo, aperta forse per respirare meglio nell'impeto del pianto disperato, e il fazzoletto bianco, descritto nelle sue complicate pieghe, è stato appena tirato fuori dalla manica che ancora il santo regge con la sinistra: un gesto pieno di quotidianità.

Scheda n. 3

FRANCESCO CAIRO

Milano 1607 –1665

Francesco Cairo, o del Cairo, nacque a Milano il 26 settembre 1607, presumibilmente da una famiglia originaria della zona di Varese, e fu battezzato nella chiesa di Santo Stefano in Brolo, la stessa parrocchia dove nel 1571 aveva ricevuto il medesimo sacramento un artista analogamente irrequieto come il Caravaggio. La formazione di Cairo avvenne nella città natale, la cui scena artistica era dominata dal Cerano e dal Morazzone, che lasciarono un segno nell'educazione

pittorica del giovane, orientato verso composizioni cupe e livide. Nelle sue opere che sono collocabili prima del 1633, data del suo trasferimento a Torino al servizio di Vittorio Amedeo I di Savoia, l'influenza dei due maestri milanesi è infatti evidente. Nella città sabauda Cairo trovò impiego come artista di corte, gli vennero assegnate molte commissioni, fu nominato cavaliere e prese moglie, forte di una solida posizione sociale. A Torino riuscì a coniugare la sua formazione lombarda con nuove esperienze pittoriche recepite nella città d'adozione e nel corso di un documentato viaggio a Roma. Potrebbe essere ragionevole collocare l'opera di Odessa proprio in quel periodo, coeva ad altre opere simili per tecnica e atmosfera come Porzia *(Madrid, Prado, fig. 1),* Lucrezia *(Torino, Galleria Sabauda, fig. 2) e le varie versioni di Erodiade (New York, Metropolitan Museum of Art fig. 3, Torino Galleria Sabauda fig. 4, Vicenza Museo Civico fig. 5, Boston, Museum of Fine Arts fig. 6). Disgraziatamente la felice esperienza alla corte piemontese fu interrotta alla fine del quinto decennio in seguito a problemi politici relativi alla delicata successione a Vittorio Amedeo. Indubbiamente la fama dell'artista, grande amante del lusso e affezionato al rango sociale raggiunto, non lo rese popolare a corte e il ritorno nelle sue terre fu necessario. I documenti che lo citano dal quel periodo in poi lo danno presente proprio nel territorio varesino e ne menzionano una grande quantità di commesse nel capoluogo, ma anche a Milano. I soggetti dei suoi lavori sono principalmente religiosi, con pale d'altare di grande qualità, ma di carattere decisamente diverso dalle prime opere "drammatiche": lo stile è più vicino al classico dettato barocco del periodo. Il cavalier Cairo morì il 27 luglio 1665 a Milano lasciando una notevolissima eredità alla sua numerosa famiglia. La sua quadreria era costituita da più di 400 tele di vari autori, anche di buon livello, e le sue proprietà immobiliari erano dislocate sia nel territorio di Milano che nel Varesotto. Insomma, anche se diversi autori sostengono che dietro alla sua pittura irrequieta e alla tendenza alla drammatizzazione del soggetto si scorgesse una personalità segnata da un avvenimento criminale della giovinezza, è evidente che nella pratica l'artista fu capace di assestarsi come professionista sensibile ai mutamenti del gusto, raggiungendo una notevole stabilità sociale ed economica.*

Porzia

Olio su tela, cm 113x95

Inv. ЗЖ -14

Bibliografia: Catalogo dell'Accademia delle Belle Arti 1874, pp. 68-69, n. 405; Notiziario della Duma di Odessa 1902; Guida 1924, n. 187; Guida 1937, n. 92; Catalogo 1973, p. 46, n.14; Museo 1984, p. 57, n.26; Museo 2017, p. 56.

Soggetto

Come spesso accade nella produzione di Cairo la protagonista è eroina tragica. In questo caso Porzia, figlia di Catone l'Uticense e moglie dell'altrettanto famoso Marco Giunio Bruto, donna forte, colta e raffinata, abituata alla dura lotta politica nella Roma della fine della Repubblica. Il pittore la raffigura nel momento più drammatico, nel quale emerge la fermezza di una matrona ancora legata ai valori della Res publica, oramai corrotta da Cesare: con grande dignità decide di togliersi la vita pur di non vedere lo scempio che il nuovo condottiero di Roma sta facendo delle istituzioni tradizionali. Il pittore ferma il momento precedente all'atroce suicidio, compito da Porzia ingoiando le braci ardenti che sta

scoperchiando. Queste, rosseggianti, contrastano con la destra candida che lei avvicina fredda ed estatica, gli occhi rivolti in cielo. Per la dignità con cui la descrive e l'intima carica di rovello interiore la figura è senz'altro singolare nel panorama pittorico del suo tempo.

Vicende collezioniste e conservative

Decisamente da escludere è l'intervento di un copista per questa tela che chiaramente presenta qualità e caratteristiche di un autografo di Francesco Cairo, del quale si riconosce la sapienza di tocco, la tavolozza livida e la costruzione sobria della figura. Il dipinto è tra le opere italiane che raggiunsero la Russia già nel Settecento: la prima citazione è del 1758 quando, allora attribuita a Luigi Miradori, fu donata all'Accademia delle Belle Arti di San Pietroburgo dal suo fondatore e presidente Ivan Ivanovich Shuvalov (le misure indicate erano vershki 25 ½ x 21 ¼), ma purtroppo non è documentato quando l'opera fu acquistata né da quale collezione italiana provenisse.

Nel catalogo della Galleria della pittura straniera dell'Accademia delle Belle Arti, pubblicato nel 1874, è citata al numero d'inventario 405 come opera di Bernardo Strozzi, e viene definita *Vestale*. È in seguito scelta tra le 29 opere dell'Accademia da inviare a Odessa fino al 1901 per allargare la quadreria del locale museo, ma con l'atto n. 61, negli anni Venti, il Fondo Museale la assegna definitivamente al Museo, dove è esposta al numero 187 della grande sala 6, quella dedicata alla pittura italiana, come cita la guida del 1924. Dalla guida del 1937 risulta invece nella sala 2, divenuta la sala dedicata agli italiani, e il suo numero identificativo è il 92: per la prima volta appaiono indicate le misure di cm 109x93,4. La tela non è tra le opere evacuate durante il periodo bellico e neppure tra quelle rientrate dai trafugamenti operati dalle truppe occupanti. Nel nuovo inventario del 4 luglio 1950 permane l'attribuzione Strozzi (nuovo numero ЗЖ-14, vecchio 2743) e come tale nel 1951 viene inviata al restauro, del quale, tra la scarna documentazione rimasta, si sa solo che il quadro fu rintelato. Negli anni Novanta l'allora curatrice dell'arte italiana del museo, Ludmila Saulenko, ne sposta l'assegnazione a Francesco Cairo, identificandola con una *Porzia*.

Analisi stilistica

Il pittore costruisce la tela con un abile gioco di luce e ombre, utilizzando una tavolozza ribassata nella quale nessun colore tende a prevalere creando tenui armonie cromatiche sulla sontuosa veste blu che fa risaltare l'incarnato perlaceo della donna, i cui lineamenti sono messi in evidenza da una luce che spiove delicata in mezzo al buio. Anche laddove sono adoperati colori di maggiore potenza, come il rosso, che potrebbe sovrastare questa unione di toni, il colore viene abilmente smorzato. L'armonia dei toni sospende la scena in una sorta di "bolla trasparente" che sospende in uno spazio quasi immaginario la figura pur concreta e drammatica. Questo esito etereo è raggiunto attraverso l'uso di una pennellata sfuggente e quasi una nonchalance verso il particolare, benché non manchino preziosi dettagli come la spilla al centro della scollatura, la fibbia sulla spalla in luce e l'orecchino a goccia sul lobo destro della donna: quasi dei punti di attenzione che servono a delimitare lo spazio cruciale del volto della donna.

La tela, indubbiamente di grande effetto, non manca di una certa capacità seduttiva sullo spettatore, e non deve meravigliare perché è frequente in Francesco Cairo di temi drammatici e carichi di contraddizioni sentimentali. Le sue figure femminili hanno spesso caratteristiche di grande forza interiore e il pittore le coglie sempre in momenti estremi e cruciali, in cui mente e corpo sono intenti a grandi prove, spesso descritte con toni addirittura irreali. Nello sforzo o nell'estasi, nella fatica o nel dolore, resiste moltiplicata una loro capacità attrattiva e sensuale, una sorta di erotismo della

disperazione. Perlomeno nella prima fase della sua attività artistica, Cairo predilige proprio queste figure estreme, dipinte in maniera raffinata, ma sempre "al limite". A partire da un intervento di Giovanni Testori del 1952 su *Paragone*, la critica ha spesso colto in queste figure un riversare da parte dell'artista le sue inquietudini interiori, forse legate a un momento drammatico della sua vita. Verosimile o meno, di certo l'interpretazione di stampo autobiografico ha trovato innumerevoli pezze d'appoggio nel tormento dei soggetti del primo periodo, replicati e variati in versioni diverse ma dalla medesima intensità sentimentale.

Scheda n. 4

GIULIO CARPIONI

Venezia 1613 - Vicenza 1678

Giulio Carpioni nacque a Venezia nel 1613, data precisata solo negli anni '60 quando si determinò con esattezza grazie al ritrovamento del testamento (Archivio di Stato di Vicenza) che certificava la morte del pittore il 29 gennaio del 1678 all'età di 65 anni nella città di Vicenza (non a Verona come riportato sostanzialmente da tutte le fonti storiche). Le notizie sui primi anni di Carpioni notizie sono piuttosto vaghe, e solo la nascita veneziana è comprovata da alcune firme lasciate dall'artista («GIULIO VEN.P.F. ADI 24 1649 OTTOBRE» sul telaio del Martirio di santa Caterina a Vicenza e su due stampe «GIULIO CARPIONI VEN.» cfr. Zorzi 1961, p. 220). Sembra verificato che il giovane ebbe come maestro a Venezia Alessandro Varotari, meglio conosciuto come il Padovanino, seguace del Tiziano e fortemente legato alla tradizione cinquecentesca veneziana. La formazione di Giulio fu completamente nel solco della tradizionale e questo gli permise non solo di sviluppare le sue capacità, presumibilmente naturali, di grande disegnatore ma anche di costituire quelle basi di pittore dallo stile assolutamente personale. Presumibilmente la sua formazione iniziò prima del 1638, anno nel quale si allontanò dalla città natale dove il Padovanino operava già dal 1614: trovò perciò in lui un maestro maturo e di grande esperienza. D'altra parte, quelli erano anni molto fertili per la città, che era diventata di grande attrazione sia per le sue grandi opere d'arte presenti nelle chiese e nei palazzi nobiliari, sia per la ricchezza mercantile che portava molti artisti in formazione o in cerca di buoni committenti a scegliere Venezia come tappa nei loro tour, se non addirittura sede della loro attività. Gli artisti che verosimilmente Carpioni incontrò (Saraceni e Le Clerc prima e Ruschi e Renier in seguito) nonché la possibilità di vedere le opere di Tiziano e Poussin gli permisero di sintetizzare quel suo stile, nel quale la cura della composizione e del disegno sono il pilastro principale. Anche i suoi colori sono pieni e particolarmente preziosi "quando è ben conservato", come rimarca Donzelli (Donzelli, Pilo 1967, p. 111); questa considerazione non è del tutto casuale ed è evidente che l'artista usasse pigmenti particolarmente deteriorabili (la tela di Odessa potrebbe rientrare in tale casistica). Il suo modo di dipingere fu sempre all'insegna di una certa sobrietà e classicità compositiva, anche se molte soluzioni adottate contano spesso su personaggi dai movimenti agili e flessibili, che si collocano perfettamente in dipinti di temi leggeri e profani. Non è da dimenticare che Carpioni fu anche incisore di altissimo livello e le sue opere largamente apprezzate. Compiendo una scelta in controtendenza rispetto alla maggior parte degli artisti del suo tempo, verso gli anni quaranta del secolo Carpioni lasciò Venezia per trasferirsi a Vicenza, dove continuò la sua

attività con successo, anzi in maniera trionfale: Marco Boschini nei suoi Gioielli pittoreschi: virtuoso ornamento della città di Vicenza, uscito nel 1677 con l'artista ancora in vita, elenca quasi cinquanta opere, religiose e non, di mano di Carpioni o della sua scuola, presenti nelle principali chiese e palazzi cittadini. Carpioni a Vicenza è in qualche modo pittore ufficiale dei podestà e capitani veneziani che comandano per conto della Repubblica. È a Vicenza che si spegne all'inizio del 1678, non senza prima aver fatto stilare un regolare testamento che, insieme a due documenti stilati dalla moglie, ha permesso di conoscere qualcosa in più della sua vita, ad esempio che, contrariamente all'opinione di alcune fonti, non ebbe figli pittori.

Baccanale

Olio su tela, cm 136x160,5

Inv. ЗЖ-189

Bibliografia: Guida 1924, n. 27; Guida 1937, n. 337; Fomiciova 1961, pp. 136, 138, 143.

Vicenda collezionistica e conservativa

Sulla provenienza italiana del quadro non ci sono informazioni, e d'altra parte si tratta di una tela di soggetto frequente della produzione del pittore, né si hanno informazioni riguardo la possibile appartenenza a una qualche collezione russa prima della Rivoluzione; l'opera pervenne al Museo di Odessa nel 1923 (Fomiciova 1961, p. 143) dal Museo dell'Accademia delle Belle Arti di Leningrado, dove era già ritenuto di scuola italiana, e appare nel catalogo del 1924 esposta al numero 27 nella prima sala (salone d'onore). Nel catalogo del 1937 è citata al numero 337 ma con attribuzione alla scuola francese del XVII secolo: nel frattempo era stata spostata nella sala 7 (scuola francese del XVI e XVII secolo) ed è una delle poche opere di cui non si citano le misure. Risulta quindi rientrata a Odessa con l'atto n. 2 del 12 marzo 1945, un documento non esistente materialmente al museo di cui si conosce numero e data solo grazie a una annotazione autografa presente nell'inventario. Ciò sottintende che il quadro fu evacuato (ma negli elenchi non figura) o che fu trafugato durante il periodo dell'occupazione. Nell'inventario del luglio del 1950 appare con l'attuale numerazione ЗЖ-189 e vi è per la prima volta attribuito a Giulio Carpioni il vecchio, la sua collocazione era nei depositi, nei quali rimase almeno fino al 1973, perché nel catalogo di quell'anno che elenca le opere esposte non appare. Non si può chiarire quale studioso sovietico fosse stato responsabile dell'attribuzione: è certo che Tamara Fomiciova in un articolo del 1961 si assume la paternità di tale aggiunta, ma con 11 anni di ritardo. La studiosa descrive peraltro l'opera in ottime condizioni e ne esalta il fondo "blu scuro come un cielo nuvoloso" (pag. 136). Un fondo che purtroppo ora, come già detto, appare piuttosto indefinibile nei suoi toni, e certamente lontano dal blu visto dalla Fomiciova. Nelle pubblicazioni del 1986 e del 2017, quando la tela era sicuramente esposta nelle sale della pittura italiana, non viene in alcun modo menzionata.

Anche se non ci sono dati certi in tal senso, la tela ha sicuramente subito una serie di piccoli interventi che visivamente si colgono dai colori più vividi in alcune parti della composizione ed evidenti ritocchi non sempre consoni purtroppo appaiono chiaramente alla visione. Al netto del fatto che avrebbe bisogno di una pulitura per poter godere appieno delle cromie originali, va segnalato come questa sicura prova di Carpioni potrebbe essere valorizzata maggiormente nelle sale del Museo, trattandosi di una rara attestazione del pittore nelle collezioni dell'Europa dell'Est

Vicende attributive

Solo negli ultimi anni l'opera ha trovato stabilmente una propria collocazione esposta nelle sale dedicate alle scuole italiane, ma incredibilmente non appare tra le opere più interessanti segnalate nella pubblicazione del 2017 della collezione del Museo. È una vicenda curiosa perché nonostante avesse già trovato negli anni Cinquanta una sua attribuzione stabile a Giulio Carpioni, la tela venne destinata al deposito venendo poi ostinatamente dimenticata in tutte le pubblicazioni successive. Apparentemente, la collocazione in deposito non deve averla favorita dal punto di vista conservativo e se nel 1961 la Fomiciova descriveva il bel fondo blu scuro, oggi anche a una visione dal vivo non si può confermare la stessa impressione. Complessivamente, la tela mostra numerosi interventi e ritocchi, oltre che massicci strati di vernici protettive che impediscono il godimento delle scelte cromatiche originali. Per fortuna, la forza narrativa e la l'armonioso disegno delle figure ci consegnano comunque un'opera perfettamente leggibile nel suo contenuto e, soprattutto, ci confermano i tratti distintivi di un esito ben riuscito di Carpioni.

Analisi stilistica

Si tratta di un elegante baccanale, narrato senza eccessi e sfrenatezza, chiuso ai lati due belle figure: il satiro e la baccante che si confrontano con il loro movimenti che sembrano al rallentatore, a evocare forse le reazioni più placide date dall'ebbrezza, secondo una composizione di pausato dinamismo, che permette al pubblico di fermarsi a osservare nel dettaglio l'esattezza disegnativa del pittore. In effetti, colpisce la perizia di Carpioni nel delineare i cinque personaggi, leggermente scalati in profondità, con le due teste al centro che occhieggiano dall'ombra mentre il puttino che suona il flauto, collocato nel basso della composizione, si astrae dal racconto principale. La profondità è realizzata con una studiatissima regia delle luci, velando leggermente di ombra le parti più lontane e, per converso, usando con attenzione la luce radente sul primo piano dove la figura del satiro colpisce per raffinatezza di chiaroscuro. A differenza di altri dipinti di Carpioni di soggetto simile, dove si chiarisce l'ambientazione agreste o silvana, in questo caso l'eliminazione del fondo stringe il racconto sui suoi personaggi principali (figg. 4.01, 4.02). Si tratta insomma quasi di un distillato, tutto sulla ribalta, di un baccanale più ampio, dal quale si è estratto solo l'episodio di una baccante, oramai presa dal vino, attratta dalla danza e dalla musica tambureggiante del satiro, in una scena carica di desiderio. Il pittore attutisce però la carica erotica della raffigurazione rallentandola e descrivendo la splendida figurina di putto proprio ai piedi della baccante che, corrucciato come un bambino qualunque, cerca un'altra musica, qualcosa che lo faccia divertire, e suona il suo flauto doppio. Nella dolcezza dei tratti dei personaggi emerge quella standardizzazione armoniosa a cui spesso Carpioni sottopone le sue figure. Ritorna poi nel caso della ninfa lo stesso drappo trattenuto da una cinghia che ritroviamo in diversi dipinti del veneziano a marcare i seni delle sue figure femminili (figg. 4.03, 4.04), secondo una preferenza verso i panneggi pastosi e pittorici forse derivata dal suo maestro Padovanino. Peculiare di Carpioni anche la studiata espressività dei suoi personaggi, dai caratteristici tagli degli occhi, che in molti casi diventano dei clichés ripetuti indifferentemente sia per le figure maschili sia per quelle femminili (figg. 4.05, 4.06).

Scheda n. 5, 6

ANDREA CELESTI

Venezia 1637 - Toscolano Maderno 1712

Andrea Celesti nacque a Venezia nel 1637, forse figlio del pittore Stefano. Riguardo la formazione nella città natale, molte fonti lo dicono allievo di Sebastiano Mazzoni e di Matteo Ponzone, ma non si hanno prove certe. Anche sulle prime opere non ci sono notizie attendibili, mentre un dato certo è che nel 1681 gli venne assegnato dal doge Contarini il titolo di cavaliere. A quel periodo appartengono le due tele presenti a Palazzo Ducale, che ne confermano la fama e l'ormai raggiunta affermazione come pittore ufficiale della Repubblica. Il suo lavoro si svolge ancora per qualche anno in città e a Rovigo almeno fino al 1688, quando lo ritroviamo a lavorare (forse esiliato da Venezia) a due tele nel Duomo di Toscolano Maderno, sul lago di Garda. In quella località si registra che il giorno "8 gennaro 1688 il Cavalier Andrea Celesti di Venezia hora dimorante in Toscolano, ha contratto matrimonio per parole di presente con la Signora Martina Lavagna di Venezia, possidente, dimorante in Toscolano…" (Mucchi, C. Della Croce 1954, p. 101). Il pittore sarà quindi impegnato in opere chiesastiche per diverse località sul Garda. Bisogna peraltro ricordare che la biografia di Celesti non ha fonti particolarmente precise e attendibili, perciò la sua parabola è costruita dai documenti relativi alle opere rimaste nei centri periferici ove operò, in area veneta e bresciana. Non si hanno notizie di suoi viaggi di studio o di lavoro al di fuori di tali confini, né si ha certezza del luogo e della data di morte, che comunemente si colloca intorno al 1712. La sua maniera, seppure peculiare e aggiornata, non raggiunse vertici che poterono dargli particolare lustro, e la letteratura del suo tempo si divise tra chi, come Boschini, lo definì positivamente "gran maneggiatore di pennelli e colori" e chi, come Vincenzo da Canal, gli rimproverò la scarsa qualità del suo disegno. Fu comunque un artista intimamente figlio del suo tempo, e grande contaminatore di istanze nell'alveo del Seicento veneziano, che costituì un precedente fondamentale per molti artisti a venire.

Scheda n.5

Sacrificio di Ifigenia

Olio su tela, cm 138x175

Inv. ЗЖ-248

Bibliografia: Catalogo 1973 p. 34, n. 248; Museo 1984, p. 223; Museo 2017, pp. 58-59.

Soggetto

Il dipinto, documentato nella collezione del Museo di Odessa solo a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale, è un olio su tela di dimensioni importanti dove più di sessanta figure si intrecciano in una rappresentazione costruita sapientemente su due piani narrativi che dividono lo spazio pittorico orizzontalmente. Il livello a noi più vicino visualizza da destra l'avvenimento principale, ovvero il sacrificio di Ifigenia in Aulide, che è collocato al centro della composizione mentre attorno si scorgono le reazioni drammatiche al compiersi della tragedia. Nel secondo piano è invece narrata la felice risoluzione dell'episodio mitologico, con la giovane trasportata in cielo. Qui il pittore persegue toni decisamente meno drammatici, tant'è che si lascia andare alla fantasiosa descrizione di un folto

boschetto, dominato da un'architettura all'antica e aperto su un paesaggio luminoso, in netto contrasto con la drammaticità della scena sottostante.

Al suo arrivo in collezione, il dipinto ha posto più di un problema interpretativo agli esperti sovietici, che solo negli anni Cinquanta ne hanno individuato il soggetto nel mito della giovane figlia di Agamennone sacrificata dal padre. L'opera, che a un primo impatto dà come una sensazione di "magma" narrativo, è una composizione immersiva nella quale non è sempre facile individuare le direttrici e le dinamiche che ruotano attorno alla protagonista. Oltre al gran sacerdote, alle sorelle e ai congiunti piangenti, nella parte destra si colloca un riferimento all'antefatto della vicenda: vi si raccolgono infatti i guerrieri greci impazienti di levare le vele, tra i quali si può scorgere Agamennone, che l'artista relega in secondo piano. A sinistra regna invece la disperazione, con il pianto inconsolabile di Clitennestra, madre di Ifigenia, e delle sue ancelle. In questa parte di proscenio il pittore connota abilmente i personaggi con una diversificata gamma di atteggiamenti, di attesa o di stupore o ancora di dolore, in un intreccio di forme che coinvolge anche le anfore gettate a terra, o i bambini che giocano allegramente coi cani fra i corpi degli adulti in atti di disperazione. Nella parte superiore il tono narrativo cambia decisamente registro, col mostrare una divinità accompagnata da putti interpretabile come Artemide, finalmente placata e responsabile del salvataggio della giovane, fatta scomparire e portata nella Tauride dove diventerà sua sacerdotessa.

Il ritmo del racconto qui rallenta, si fa meno affollato, il buio cupo si trasforma in un cielo di azzurro velato, che trasmette calma e serenità. Due grandi alberi danno slancio alla composizione delimitando nello stesso tempo, a destra, un grande tempio con la statua di Artemide in bella mostra, riferimento alla destinazione finale di Ifigenia, e a sinistra un paese in lontananza interpretabile come la Tauride, lontana regione d'oriente rappresentata con uno sfondo di montagne, una grande statua femminile morbidamente distesa e un obelisco sormontato da una esotica cuspide tondeggiante.

In maniera peculiare, l'opera si distanzia insomma dagli schemi più abusati per presentare tale soggetto: manca Agamennone quale attore principale, mancano i re greci accanto alle loro navi e le truppe ansiose di salpare, e soprattutto manca il mare calmo e senza vento. A questo proposito sono esemplificative due opere: una del Tiepolo a Villa Valmarana nella quale troneggiano re e combattenti e il cervo e un'altra di anonimo italiano della Collezione di Odessa dove si trova una composizione anch'essa con combattenti in armi, la Dea collocata su una nuvola e appaiono anche le navi greche in attesa sulla spiaggia. In proposito si può citare, oltre al successivo affresco di Tiepolo nella Villa Valmarana, anche un altro dipinto dello stesso Museo di Odessa, in cui tali elementi sono ben evidenziati (figg. 5.01, 5.02). Distanziandosi dalla tradizione, il dipinto mostra al contempo delle specificità di linguaggio che chiariscono la responsabilità di un artefice dalla personalità ben definita.

Vicende collezionistiche e conservative

La tela appare citata per la prima volta in un invio dal Museo di Kherson a quello di Odessa di opere 'rievacuate' immediatamente dopo la guerra. Consultando i registri del Museo, si trovano due atti relativi a tale rientro, in data 1° luglio 1945 (atto n. 2) e 8 agosto 1946 (atto n. 52). La titolazione vi ricorre uguale, "*La Tentazione (Allegoria)*", e nelle annotazioni si evidenziano tre toppe nella tela. Il quadro non appare nel catalogo del 1924 né in quello del 1937, e neppure nei documenti di evacuazione del 1941, perciò non è possibile stabilire con certezza se l'opera fosse già nel Museo prima della guerra, anche la sua numerazione d'inventario la fa immaginare nella collezione di Odessa poco dopo il 1937. In ogni caso è inserita nell'inventario del 28 luglio 1950 con il numero ЗЖ-248 e con il titolo *Il sacrificio di Ifigenia*, nonché l'annotazione "reintelata". Sarà quindi menzionata nelle

guide 1973 (catalogo delle opere esposte) del 1984 e del 2017, come attribuita a un ignoto pittore italiano del XVII secolo.

Nel corso di una pulitura della tela effettuata recentemente è riaffiorata una scritta indecifrabile posta su un vaso collocato accanto al Gran Sacerdote; ma sarebbe utile una radiografia del quadro per comprendere il significato di queste lettere e per capire se sono coeve o posteriori.

Vicende attributive

Quanto alla paternità della tela, in un primo momento vennero riconosciuti i caratteri del Seicento italiano; ma stranamente negli ultimi anni tale indicazione è stata messa in discussione dai curatori ucraini che ne hanno ipotizzato un'esecuzione da parte di un pittore fiammingo trapiantato in Italia, presumibilmente per via del brulicante racconto "collettivo" molto spesso tipico della pittura del Nord Europa. Tale ipotesi è però da ritenersi errata, trattandosi di un'opera sicuramente italiana. È anzi possibile attribuire il dipinto al veneziano Andrea Celesti, abituato a raffigurazioni affollate, nelle quali spesso i piani descrittivi si sovrappongono dividendo la tela in maniera orizzontale.

Analisi stilistica

Come molti pittori veneziani del suo tempo, Andrea Celesti fa dell'elegante definizione dei personaggi un caposaldo della sua pittura, che, grazie a soluzioni assai elaborate, riesce a costruire "storie" nelle storie. Come in altre sue tele (figg. 5.03, 5.04, 5.05, 5.06, 5.07, 5.08), la descrizione si appunta anche sui particolari meno importanti (vasi, stoviglie) e gli animali - in particolare i cani - ne sono una presenza costante, come lo sono putti alati che osservano o partecipano direttamente alla scena. Proprio su uno di questi vasi collocato accanto al Gran Sacerdote, una recente pulitura della tela ha fatto riaffiorare una scritta indecifrabile, sarebbe utile una radiografia del quadro per comprendere il significato di queste lettere e anche capire se sono coeve o posteriori alla tela (fig. 5.09).

Un elemento che non può mancare nei quadri di Celesti che narrano episodi storici e mitologici è poi la scenografia architettonica, con sontuosi archi e colonne disposti in prospettiva al fine di creare delle quinte "teatrali", e accompagnata da fondali di paese, quasi sfocati per aumentare la sensazione di distanza. Tutti questi elementi si ritrovano puntualmente in questa tela, che si colloca nell'ultimo periodo di attività dell'artista veneziano, anche se l'eccesso di personaggi può creare qualche imbarazzo per una prima e non ragionata attribuzione.

Scheda n.6

Andrea Celesti

Eliezer e Rebecca

Olio su tela, cm 124x171

Inv. ЗЖ-340

Bibliografia: Markova 1982, pp. 28, 118; Markova 1986, pp. 168-171, n. 64; Catalogo 1973, p. 35, n. 340.

Soggetto

La tela visualizza un episodio cruciale delle origini del popolo ebraico, tramandatoci dal libro della Genesi. Nei pressi di un pozzo, alla bella pastorella Rebecca si è accostato Eliezer, un servo mandato dallo zio della giovane, Abramo, che, rimasto vedovo di Sarah, aveva deciso fosse giunto il momento di trovare moglie al figlio Isacco. Con doni preziosi, Eliezer sta tentando di convincere Rebecca a divenire moglie del cugino, e l'artista sembra fermare il momento esatto in cui, porgendo la mano ma dirigendo altrove lo sguardo sereno, la giovane dà il suo assenso. Dal matrimonio sarebbero nati i figli Giacobbe, a sua volta padre di dodici figli dai quali sarebbero discese le tribù d'Israele, ed Esaù. Questi, scalzato dalla discendenza dal fratello, sposerà una principessa di Edom, un popolo di navigatori che la tradizione israelita indicava come i primi abitanti della penisola italica. Unica donna sepolta nelle tombe dei Patriarchi, Rebecca è insomma progenitrice di Israele, un ruolo particolarmente importante dal momento che, secondo la tradizione ebraica, la religione del figlio era trasmessa da parte di madre. Rivestita di sobri abiti pastorali, cui l'ampio cappello aggiunge un tocco galante, la giovane occupa il centro della composizione con il gesto di accettazione della collana che Eliezer le offre in dono. I preziosi vasi, descritti nei loro lustri metallici, costituiscono il vero fulcro della narrazione. Fedele alla migliore tradizione seicentesca, il pittore mette in evidenza l'aspetto suntuario dell'episodio nei pressi del pozzo: non è la nascita di una storia d'amore, ma soprattutto un patto. A corollario di tale patto, si articola una composizione essenziale, con i due protagonisti in primo piano, e uno sfondo brullo con un'altura senza vegetazione dove s'intravedono in lontananza due cammellieri e i loro animali, mentre più vicine stanno due avventrici, intente a parlare gesticolando in maniera evidente. Basta la potenza dello sguardo per determinare il valore e la caratura del personaggio che guarda lontano, una Rebecca che già immagina il suo futuro e il destino del suo popolo. Ma questa caratterizzazione, quasi eroica, non è la sola scelta iconografica inusuale compiuta qui dal pittore, che elimina anche un altro elemento centrale della narrazione delle Scritture, solitamente presentato dagli artisti in maniera didascalica, ovvero il pozzo e il gesto di offerta dell'acqua allo sconosciuto che, nella narrazione biblica, determina il riconoscimento della fanciulla. Almeno uno di questi due elementi è in effetti quasi sempre presente nelle redazioni dell'episodio fornite in ambito veneziano (figg. 6.01, 6.02). L'artista fornisce invece una sua versione molto più terrena, per cui all'offerta dell'acqua come elemento determinante, si preferisce mettere in evidenza i doni materiali.

Vicende collezionistiche e conservative

La tela arrivò a Odessa soltanto nel 1956 (atto n. 747 del 25 dicembre 1956) dall'Ermitage di Leningrado (attuale San Pietroburgo) e il 6 gennaio 1957 venne inserita nell'inventario del Museo di Odessa con il numero ЗЖ-340 con un'attribuzione ad anonimo veneziano del XVIII secolo della cerchia di Giovanni Battista Piazzetta. L'opera, tuttavia, non proveniva dalle raccolte di Leningrado, essendovi stata trasferita nel 1929 dall'allora Museo delle Belle Arti di Mosca, oggi Museo Puskin, al quale era stata assegnata presumibilmente dal Fondo Museale Statale nel 1924. Il retro del telaio reca il numero 107 del Museo delle Belle Arti (Mosca) e quello identificativo ГЭ 9354 dell'Ermitage. Nell'inventario di Odessa, oltre a brevi indicazioni tecniche e iconografiche, sono riportate annotazioni dei curatori del Museo, che informavano di come l'opera presentasse molte aggiunte di colore sovrapposte nel tempo sullo strato pittorico originale, delle screpolature, alcune perdite di colore e abrasioni dello strato di vernice, soprattutto sui margini della tela. Non è segnato se la tela fosse esposta, ma la sua presenza nel catalogo del 1973 conferma che almeno in quegli anni fosse presente nelle sale dedicate alle scuole italiane.

Il quadro fu restaurato nel 1984 da Egorov dell'Istituto Grabar per partecipare nello stesso anno alla grande mostra curata da Victoria Markova sui *Quadri dei pittori italiani dal XIV al XVIII secolo dai Musei dell'URSS* e, nell'occasione, furono effettuate le radiografie e l'esame dei pigmenti usati nel dipinto. Purtroppo, l'immagine radiografica realizzata in quell'occasione non presenta un buon grado di leggibilità, trattandosi di un collage «artigianale» di varie lastre (fig. 6.03). Tuttavia, l'insieme delle immagini mostra una tela con pochi e non significativi interventi tra la prima stesura e quella finale. Le modifiche riguardano in particolare il vestito di una delle donne in basso a sinistra, dove la parte di colorazione scura si interrompe, facendo immaginare un cambio di colorazione del tessuto, e un accenno di volto in alto a sinistra, relativo a una prima ipotesi di collocare una delle figure femminili sullo sfondo in un piano più avanzato. In compenso, sui visi dei personaggi principali non si evidenziano modificazioni significative, fatta eccezione per quelli che sembrano piccole discrepanze nella chioma spartita sulla fronte di Rebecca e sulla sua mano sinistra. Quella che sembra un'inclinazione differente della testa di Eliezer è naturalmente solo il risultato di un'erronea collocazione della lastra nel collage.

La relazione dei tecnici dell'Istituto Grabar, pubblicata nel catalogo della mostra del 1986, riporta che la trama della tela usata è piuttosto usuale (fili 9x10), che il quadro è stato reintelato (e perciò si osserva una deformazione sensibile dei fili derivata dalla tiratura della tela) e che la preparazione del dipinto giallo-mattone è composta con ocra gialla, gesso e un pigmento naturale marrone contenente ferro. Nella gonna di Rebecca risultano inoltre essere utilizzati il colore bianco (bianco di piombo), il giallo realizzato con due strati di colore. In quello inferiore-semitrasparente con rosa bianco con una grande quantità di legante ottenuto con il bianco di piombo e alcune inclusioni di rosso naturale contenente ferro e un pigmento nero organico. In quello superiore con un pigmento trasparente giallo chiaro contenente un giallo organico o vernice gialla non trasparente. E ancora, il rosso è composto di due strati: quello inferiore è costituito da un pigmento nero organico (di "osso bruciato"), mentre in quello superiore il rosso è composto da cinabro, bianco di piombo e una piccola quantità di ocra. Per i vasi contenenti i doni collocati in basso a destra della composizione, il colore grigio è realizzato in due strati, quello inferiore scuro e quello superiore chiaro composti da una miscela di bianco di piombo e pigmenti di nero naturale. Lo sfondo della tela ha uno strato inferiore di colore grigio chiaro composto da bianco di piombo e nero naturale, e uno strato superiore di colore giallo chiaro composto da bianco di piombo con un'aggiunta di ocra gialla. Non conoscendo studi particolari sulla palette utilizzata da Celesti, è difficile verificare se questi dati corrispondano o meno a una pratica solita al pittore lungo tutto l'arco della sua carriera, comunque alcuni riferimenti, in particolare quelli che riguardano la preparazione della tela, sono consoni alle abitudini pittoriche veneziane del Seicento. Le informazioni possono comunque costituire un buon punto di riferimento tecnico di confronto per l'analisi di altre tele del maestro.

Vicende attributive

Già in un articolo del 1986, era stata proprio Victoria Markova ad attribuire l'opera ad Andrea Celesti, destituendo di fondamento l'improbabile ipotesi che l'autore fosse da ricercare nella cerchia di Piazzetta. Pur ammettendo di non poter proporre un confronto puntuale con un'opera certa dell'artista, la studiosa dimostrava ancora una volta la sua qualità di conoscitrice della pittura italiana e proponeva la nuova assegnazione a Celesti richiamando una certa analogia compositiva con le opere giovanili nonché la somiglianza fra Rebecca e le figure femminili tipiche della sua produzione matura.

Analisi stilistica

Ricercando un chiaro contrasto fra la caratterizzazione del vecchio e quella della giovane, Celesti si dimostra abile nel variare il proprio registro e, mentre la pittura si fa più spessa e contrastata sul viso rugoso e teso di Eliezer, emerge per converso la delicatezza delle pennellate continue che costruiscono la carnagione quasi di porcellana della protagonista. Nel suo sguardo fisso e deciso (fig. 6.04), questa ricorda da vicino l'aspetto del protagonista di un'altra tela del maestro veneziano, ovvero il Cristo che guarisce il malato paralizzato nel *Miracolo della piscina* (Stoccarda, Staatsgalerie; fig. 6.05).

Scheda n.7

GIACOMO FRANCESCO CIPPER, detto il TODESCHINI

Feldkirch, Austria 1664 – Milano 1736

Giacomo Francesco Cipper, detto il Todeschini nacque nel 1664 a Feldkirch, cittadina strategica sulla via Spluga, una delle strade di collegamento più battute tra la Lombardia e il Nord Europa, usata per i commerci che passavano dal lago di Costanza. La nascita in un piccolo centro di passaggio per mercanti, soldati e viaggiatori sembra quasi aver influenzato le future preferenze di Cipper come pittore, specializzato in tele di genere che raffigurano botteghe e taverne, pescivendoli, bari, ma pure piccole famiglie in viaggio. Tuttavia, nulla si conosce su origini e formazione dell'artista, la cui opera emerge solo a partire dalla sua presenza in Lombardia, dove opera in modi influenzati dalla scuola fiamminga, facendo ricorso a una gamma bruna che caratterizza l'intera sua produzione. Anche in Italia le fonti che lo riguardano sono scarse: si presume che iniziò a lavorare nei territori di Brescia e Bergamo nei primi anni del Settecento in quel mondo di pittori di genere, che riscuoteva molto successo di mercato ma ricorreva poco nelle pagine dei coevi scrittori d'arte. Responsabile di sole opere a carattere profano, fa eccezione un San Francesco in preghiera *(fig. 7.01) segnalato in un convento di Varsavia (Karpowicz 1997, p. 70), la cui assegnazione meriterebbe ulteriori indagini. Le sue tele di genere furono d'altronde molto apprezzate anche dal collezionismo d'Oltralpe e se ne trovano spesso in raccolte dell'ex blocco sovietico, al punto che non è mancato chi ipotizzasse viaggi del pittore nell'Europa dell'Est, ma senza alcuna evidenza. Sicuramente, fu la Lombardia palcoscenico della sua operosissima carriera, spesso spesa a replicare con varianti invenzioni molto simili fra loro, caratterizzando i personaggi con un'espressività a volte torva a volte umoristica. Anche riguardo la morte, tradizionalmente fissata nel 1736 a Milano, non si hanno conferme documentarie.*

Colazione

Olio su tela, cm 112x135

Inv. ЗЖ-170

Bibliografia: Guida 1924, n. 277; Guida 1937, n. 289.

Vicende collezioniste e conservativa

La tela arrivò al Museo nel 1923 assegnata dal Fondo Museale Statale. Considerata di autore ignoto e intitolata l'*Ubriaco,* era tra quelle tele che il collezionista Ivan Alexandrovich Sampsonov aveva donato all'Università della Novarossiya di Odessa nel 1870. Nella Guida del 1924 è citata al numero 277 come collocata nella sala 8 (pittura fiamminga e olandese), ma senza alcuna informazione aggiuntiva, mentre in quella del 1937 è menzionata al numero 289 e vengono riportate le misure (107x131cm, stranamente non esatte): al tempo è collocata nella sala 6 (arte fiamminga e olandese del XVI-XVII secolo) e viene definita di anonimo olandese del Seicento. È intitolata in maniera creativa, *Con il bicchiere*, una definizione che in ucraino ha il significato di "ubriaco". Il quadro non risulta tra le opere evacuate nel 1941 e neppure tra quelle rientrate dopo la guerra. Ciò presuppone che sia rimasta anche nel periodo bellico tra i quadri presenti al Museo. Nella nuova numerazione attribuita nel 1948 l'opera diventa la n. 2901. Nel nuovo inventario del luglio del 1950 cambia il numero in ЭЖ-170 viene definita *Colazione*, di autore anonimo, e si annota: "restaurato nel 1950", anche se dell'intervento non ci sono informazioni. È uno dei tanti quadri che negli anni Ottanta viene studiato e definitivamente attribuito dall'allora curatrice dell'arte italiana Ludmila Saulenko. Non si hanno notizie di quando e per quanto tempo si stato esposto nelle sale del museo e non appare citato nelle pubblicazioni del 1973, del 1984 e neppure nell'ultima del 2017.

Vicende Attributive

L'opera, attualmente nei depositi, fino agli anni Settanta ha trovato spazio nelle sale del museo tra le opere fiamminghe e olandesi, senza trovare un'attribuzione certa, solo negli anni Novanta la curatrice Ludmila Saulenko ne ha precisato l'autore in Giacomo Francesco Cipper modificando il titolo adottato tradizionalmente dal museo nel nuovo titolo: *La colazione*. L'attribuzione della Saulenko è da considerarsi decisamente attendibile, la tela corrisponde alle caratteristiche tipiche delle composizioni del Todeschini, e anche ad un esame ravvicinato, considerando che la tela è ancora in discrete condizioni, presenta quella libertà della pennellata tipica dell'autore austriaco.

Analisi stilistica

Questa tela rientra perfettamente nello stile e nelle ambientazioni, ma anche nelle tipologie dei personaggi dell'autore austriaco trapiantato in Italia. Ciò che immediatamente colpisce è la tenebrosa ambientazione in una taverna, nella quale due coppie di figure affiorano dal buio, la coppia sulla ribalta rischiarata da una luce radente e l'altra solo tratteggiata dalla penombra. La punta di formaggio, il salame affettato e il pane spezzato, appoggiati sulla tovaglia che la donna ha spostato forse per non sporcarsi il vestito, sono un parco pasto, sufficiente a rallegrare i protagonisti, che sorridono, evidentemente anche per la reciproca compagnia. Per quanto il luogo sia cupo e verosimilmente umile, le due coppie, i primi forse giovani fidanzati, i secondi forse maturi coniugi, mostrano un momento sereno della loro esistenza quotidiana. Eppure, è inevitabile per Cipper calcare su una caratterizzazione espressiva non proprio canonica, e in particolare l'uomo che sorride levando il bicchiere presenta lineamenti al limite della deformazione. D'altronde, i quattro personaggi tendono ad assomigliare tutti alla tipologia ricorrente e standardizzata delle figure del pittore, ai suoi attori che ama dipingere con ironia e gusto per la deformazione, in ambienti ombrosi, se non addirittura squallidi. Tipologia molto vicine si ritrovano infatti, magari in abiti e contesti mutati, in altre sue opere tipiche come in una *Merenda rustica* opera della sua cerchia passata di recente sul mercato a Torino (Asta Della Rocca, 2019 fig. 7.02) nella bella tela di collezione privata con il *Pasto contadino e il giovane mendicante* (fig. 7.03).

Nei “bassifondi” del suo mondo parallelo ogni suo personaggio, dal bambino al giovane al vecchio alle donne, non solo sembrano sempre simili, ma si potrebbero identificare tutti come parte di una stessa comunità dove, pur segnati da una vita non di agi, sembrano condurre sereni le loro esistenze fra merende e concerti rustici. Pur nelle sue dimensioni ragguardevoli, la composizione è costruita in maniera decisamente semplice, organizzata attorno a soli quattro personaggi e ad alcuni elementi di natura morta. Forse per la sua sobria semplicità venata di umorismo caricaturale, pur non essendo in cattive condizioni di conservazione, l’opera non ha trovato posto nelle sale del museo e non è da meravigliarsi se per ritrovarla nel deposito (fig. 7.04) si è dovuto faticare non poco. Eppure, questa testimonianza della pittura di genere, di grande tradizione nel collezionismo europeo fra Sei e Settecento, potrebbe davvero aggiungere un tassello importante alla selezione di opere attualmente esposta.

Scheda n.8

FRANCESCO CURRADI

Firenze 1570 - 1661

Francesco Curradi nacque a Bellosguardo di Firenze nel 1570, nella casa di campagna di famiglia, figlio di Taddeo (detto il Battiloro) che era scultore fiorentino di buona fama, il quale avviò il giovane alla bottega di Giovanni Battista Naldini perché vi imparasse “il disegno e il colorare”. Come nella migliore tradizione fiorentina, Francesco iniziò ben presto a lavorare, affiancando il maestro e il compagno di bottega Giovanni Balducci, di dieci anni più anziano, che con Naldini aveva da qualche anno iniziato una intensa collaborazione finalizzata alla realizzazione di opere religiose. Si ha certezza che insieme a Naldini e Balducci, Curradi dipinse le sue prime pale: la Trasfigurazione della chiesa dei Servi a Firenze e la Vergine con sant’Agostino della chiesa di sant’Agostino di Prato e Santa Monaca (Ginori 1773, p. 163). Ben presto iniziò la sua carriera autonoma di pittore, iscrivendosi alla corporazione dei pittori e all’Accademia del Disegno, istituzione fondata da Cosimo de’ Medici su proposta di Vasari e del medico dello Spedale degli Innocenti Vincenzo Borghini, lo stesso che aveva avviato alla pittura Giovanni Naldini, che era stato ospite di quella istituzione da bambino. Seguendo l’esempio dei due artisti, la produzione di Curradi si indirizzò immediatamente su grandi pale d’altare, e i suoi lavori trovano posto dai primi anni del Seicento in un gran numero di chiese di Firenze, ma anche di Pisa, Pistoia e Arezzo (Carocci 1875) nonché in moltissime pievi in tutto il Granducato. La sua fama crebbe rapidamente per la tecnica precisa, il tratto raffinato nel dipingere immagini sacre e soprattutto la sua capacità di rendere i suoi personaggi in maniera sobria e iconica. La fama di grande interprete di opere religiose travalicò i confini della sua Toscana quando furono notate le sue opere da un “intelligente personaggio del Portogallo” (Ginori 1774, p. 136) che lo raccomandò al suo Sovrano, dal quale ricevette diverse commissioni. Lo stesso papa Urbano VIII riconobbe in lui un grande interprete di pittura religiosa e nel 1633 lo nominò Cavaliere dell’Ordine di Cristo. Curradi visse a lungo continuando a lavorare sempre su soggetti religiosi anche in tarda età, morendo a Firenze nel 1661 all’età di 91 anni.

San Carlo Borromeo in adorazione del crocifisso

Olio su tela, cm 173,5x120,1

Inv. ЗЖ-168

Bibliografia: Guida 1924, n. 2; Guida 1937, n. 343.

Soggetto

Nella documentazione del museo, la tela è stata definita nel corso del tempo in maniera varia quanto generica: "cardinale orante", "cardinale che prega" o ancor più sorprendentemente "soggetto religioso", con una vaga assegnazione a scuola spagnola. Per le dimensioni notevoli e per la struttura compositiva fu quasi certamente concepita come una pala per un altare minore, dedicato a san Carlo Borromeo, le cui sembianze inconfondibili sono rappresentate mentre rivolge lo sguardo verso una luce divina che promana dall'alto. Sicuramente, più che orante, il santo si può definire in un atteggiamento di adorazione, o ancor meglio di colui che accoglie la Grazia del Signore.

Vicende collezioniste e conservative

Sulla storia della tela precedente al 1922 non ci sono evidenze. Viene citata per la prima volta come proveniente dal Fondo Museale (la struttura che dopo la Rivoluzione Bolscevica aveva il compito di gestire le opere requisite dallo Stato) nel 1922 (atto n. 61) e assegnata al Museo, nella cui Guida appare nel 1924. L'opera non vi ha un titolo specifico, ma viene descritta come soggetto religioso di anonimo spagnolo e collocata appunto nella prima sala, dove si raccolgono i dipinti di quella scuola. Nella Guida del 1937 l'opera (inv. 343) viene descritta in maniera più attenta, se ne riportano le misure, ma l'attribuzione ad anonimo spagnolo non cambia, per quanto venga finalmente specificata come opera del Seicento, e definita *Cardinale orante*. Non appare tra le opere che vengono evacuate verso est nell'immediata imminenza dell'invasione di Odessa da parte delle truppe rumene e naziste, ma riappare citata in un verbale del 1945 come restituita al Museo. Insieme ad altri dodici dipinti (uno è la *Cattura di Cristo* per molti anni attribuita al Caravaggio prima della scoperta dell'originale di Dublino e oggi al centro di uno studio per rianalizzarne la provenienza), una maiolica e un tappeto, la tela fu restituita il 15 giugno 1945 dalla Chiesa Cattolica di Odessa alla direzione del Museo e al Soviet regionale (fig. 8.01). Ovviamente il rientro di questa come di tante altre opere non fu un fatto particolare in sé: dall'inizio dell'avanzata dell'Armata Rossa e la conseguente rioccupazione dei territori sovietici, il flusso dei rientri di opere evacuate verso gli Urali o nelle zone liberate si susseguì costantemente. Ma questo caso, riferito nel verbale n. 318 del 10 aprile 1945, ha una sua particolarità storica: per la prima volta si certificata che intorno a un tavolo per la restituzione di opere allo Stato Sovietico vi è un rappresentante ufficiale della Chiesa Cattolica Romana.

Nel luglio 1950 il quadro venne inventariato con un nuovo numero (quello attuale, ЗЖ-168) e, definito *Soggetto religioso (cardinale orante)* di anonimo spagnolo, collocato nei depositi del Museo. Dal dopoguerra a oggi non si ricordano operazioni di pulitura o restauro, neppure parziali, anche se sul retro della tela (fig. 8.02) si evidenziano delle toppe recenti, applicate a riparare vari fori. Diverse sono le cadute di pellicola pittorica in tutta la superfice del quadro, e in particolare nell'angolo superiore sinistro e lungo il margine inferiore. Inoltre, la presenza di muffa, già notata di persona nel marzo 2020, si è accentuata in maniera notevolissima e al momento la direzione teme possa estendersi a tutta la tela.

Vicende attributive

Riguardo l'attribuzione di questo *San Carlo Borromeo*, come correttamente va riconosciuto, nessuno si è interrogato dagli anni Cinquanta a oggi, anche considerando che dopo la restituzione l'opera fu posta nei depositi e sostanzialmente dimenticata. Contrariamente al parere degli specialisti degli anni Trenta, che correttamente la ritennero opera seicentesca, sono convinta che l'autore vada riconosciuto in un italiano. Puntando l'attenzione sulla tecnica usata, la costruzione della figura adorante e la cura nella definizione dei paramenti sacri, il confronto con opere simili ci induce a designare Francesco Curradi come l'autore di questa tela. Nella tela di Odessa "si ritrovano la sua semplicità compositiva, la scelta cromatica essenziale, giocata tra pochi e decisi colori (rosso, nero, giallo senape)" (Tambini 2013, p. 125). Alcuni particolari di tele di Curradi come la *Madonna del Rosario con i santi Stefano, Domenico, Carlo Borromeo e Francesco* nella chiesa di Montopoli in Val d'Arno (fig. 8.03) e il *San Lorenzo* nella chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze (fig. 8.04), sono in tal senso decisamente importanti. I ricami sulla cotta del santo (figg.8.05, 8.06, 8.07, 8.08, 8.09) nella tela di Odessa sono tra le poche cose che si riescono a leggere bene insieme al viso, e si ritrovano uguali nelle tele di Montopoli e Firenze, dove ricorrono proprio in forma di giglio. Come è noto, il pittore fiorentino era specializzato proprio in opere religiose di devozione, e sue pale d'altare sono presenti in abbondanza in chiese e pievi toscane. In una ricerca sulle fonti ottocentesche attualmente accessibili, ho ritrovato una citazione di una pala d'altare di Curradi presente nel 1875 (Carrocci 1875, p. 128) nella pieve di Stefano a Monteripaldi: "La chiesa che fu patronato dei Bardi, non ha di notevole che un quadro del Curradi rappresentante San Carlo Borromeo". Nel 1907 lo stesso autore (Carocci 1907, p. 243) ne conferma la presenza in chiesa, definendolo pala d'altare. Da una ricerca condotta sulle carte dell'Arcidiocesi di Firenze, non emergere la presenza di tale opera tra quelle acquisite dalle chiese abbandonate (come fu la pieve di Santo Stefano fino ai lavori di ristrutturazione avvenuti negli anni '60) ed è perciò data per dispersa. Ovviamente questa non è una prova per identificare l'opera di Odessa con quella di Monteripaldi, ma potrebbe essere un'ipotesi di lavoro interessante.

Analisi stilistica

Il quadro ripropone in maniera estremamente precisa tutti i canoni seicenteschi della raffigurazione di Borromeo, connotandolo tanto nel suo status di mistico e maestro di fede, quanto nelle vesti di vescovo e principe della Chiesa, attraverso un'esibizione dei paramenti sacri non cerimoniali, in un momento privato di preghiera: la cotta bianca sull'abito rosso con un ampio mantello rosso foderato, la mitra vescovile collocata a fianco, il bastone con la croce e a terra il galero rosso da cardinale. La figura sembrerebbe collocata in un interno, visto l'ampio cuscino sul quale è inginocchiato, ma il mantello pesante può far pensare a un momento più operativo, con il vescovo pronto a una delle sue uscite per le strade di Milano, ad aiutare gli appestati, oppure appena rientrato, nell'atto di intercedere per il proprio popolo oppresso dal morbo.

La composizione è austera ed essenziale nelle sue componenti, nessuno sfarzo e nessun indugio nella descrizione degli oggetti sacri fondamentali, se si eccettua la precisione con cui viene dipinta la preziosa cotta con i suoi ricami di pizzo bianco, in netto contrasto con il rosso dell'abito cardinalizio, e apparentemente più preziosi della stessa mitra, massimo simbolo vescovile rappresentato in forma semplice ed essenziale. In forma di giglio, i ricami indicano un artista capace di qualche attenzione suntuaria e possono suggerire l'appartenenza a una scuola pittorica seicentesca piuttosto propensa a questo tipo di dettagli preziosi.

D’altro canto, la palette usata dall’artista, ulteriormente offuscata dalla conservazione non ottimale del dipinto, conta una selezione essenziale di toni, volti però a colorire un modellato robusto e monumentale. Si ravvisa una grande maestria nel chiaroscuro e nella costruzione scenografica, seppure senza esibizioni virtuosistiche, come se il pittore operasse entro una pratica ben assestata e di successo, badando soprattutto a riportare il soggetto in uno schema narrativo essenziale e preciso, sobriamente uniforme a certa religiosità di primo Seicento.

Scheda n. 9, 10

STEFANO MARIA LEGNANO detto il LEGNANINO

Milano 1661 – 1713

Stefano Maria Legnano detto il Legnanino, figlio del pittore Ambrogio nacque a Milano il 6 aprile 1661 (fu battezzato nel Duomo della città), le fonti storiche non concordano sul percorso della sua formazione che certamente ebbe le prime basi proprio in famiglia. Alcuni storici in particolare Pellegrino Antonio Orlando (1753, p. 465) nel delineare il suo percorso pittorico lo presenta come un allievo della bottega bolognese del famoso pittore Carlo Cignani intorno agli anni ’80 del Seicento. Non è chiaro quanto tempo il giovane Stefano Maria lavorò a Bologna, in quanto la medesima fonte lo dà a Roma nel 1685, autore in San Francesco a Ripa di “una Sacra Famiglia” (dipinto commissionato al Legnanino da una importante suora della famiglia Ludovisi), tela citata già l’anno seguente in una guida delle chiese romane (Titi 1763, pp.47-48), e poi seguendo sempre il racconto dell’Orlando, il pittore milanese fu in città a scuola da Carlo Maratta. Una esperienza questa che comunque dovette essere decisamente breve visto che nel 1686 ricevette un’altra commissione per un affresco a Varese. Altre fonti come quella di Marina Dell’Omo, ritengono improbabile non solo la sua partecipazione alla scuola del Maratta, ma anche la sua presenza nella città eterna, spiegando che l’opera della chiesa di Trastevere fu dipinta e poi inviata dall’artista a Roma. Comunque, al di là di queste discrepanze sul suo percorso formativo, il giovane Legnanino dovette ricevere una formazione decisamente di alto livello, basterebbe in tal senso solo la sua frequentazione con il Cignani, tant’è che alle due commissioni citate, già l’anno successivo lavora a Milano per un altro affresco ancora in una chiesa dell’ordine francescano. Il pittore aveva sicuramente raggiunto un ottimo livello in tale tecnica pittorica, che in qualche modo rappresenterà la parte più grande delle sue attività anche più avanti, ma è certo che quel periodo storico particolare per la pittura milanese nella quale non spiccavano grandi estri pittorici e che anche le notevoli entrature famigliari del pittore nel mondo francescano e i buoni trascorsi artistici del padre, lo aiutarono molto per fare sempre maggiori esperienze, e queste gli permisero di poter mettere in evidenza le sue indubbie doti di artista classico e affidabile. Dal suo ritorno a Milano le opere a lui commissionate subiscono un crescendo impressionante, si tratta sempre e soprattutto di affreschi per chiese lombarde, il pittore è richiesto per la sua grande capacità di dipingere a fresco con grande maestria, ottiene anche di poter lavorare in una delle venti cappelle del Sacro Monte d’Orta, quella del “ritorno di San Francesco ad Assisi”, un santuario imponente, un’opera architettonica di grande valore simbolico e non solo che fu iniziato alla fine del Cinquecento e si completò solo nel 1790. Gli affreschi delle cappelle e le statue che le adornavano nell’arco di duecento anni impegnarono un gran numero di artisti soprattutto lombardi dal Morazzone ai fratelli Nuvolone e anche il Legnanino

partecipando a questa impresa ebbe modo di entrare nella costellazione dei pittori d'affreschi lombardi. E a consacrare definitivamente la sua fama di pittore a fresco arrivò anche intorno alla metà degli anni Novanta del Seicento una prima commissione torinese per lavorare nel palazzo dei conti di Provana, e immediatamente dopo la prestigiosissima commissione degli affreschi di palazzo Carignano. Fu qui impegnato in un lavoro davvero titanico durato ben sette anni dal 1696 al 1703, dodici sale da adornare con soggetti mitologici e qui che il pittore milanese raggiunse l'apice della sua capacità artistica. Il grande impegno materiale, che implicò necessariamente l'aiuto di altri artisti, primo fra tutti suo fratello Tommaso, gli permise di dedicarsi molto alla progettazione dei soggetti, che per di più non essendo di carattere religioso gli potevano dare maggiore libertà espressiva e portarono il Legnanino a compiere un'opera davvero memorabile. I suoi colori delicati, complici anche le alte volte da dover dipingere in maniera leggera furono ammirati universalmente. Dopo questa opera ciclopica, ma sicuramente di grande impatto per il rafforzamento dell'immagine di un pittore barocco e anche laico, al Legnanino iniziarono ad arrivare un numero davvero consistenti di ordini anche da dipinti da cavalletto, opere nelle quali il Legnanino spesso riporta i suoi tipi fisici di personaggi che negli anni si trovano nelle sue opere religiose e sia la sua Giuditta, ma anche alcune figure nella "Susanna e i vecchioni" sono rielaborazioni di queste. Non fu comunque abbandonato dal pittore il suo amore per l'affresco che lo vide anche agli inizi del Settecento essere a Genova nel complesso dei Filippini. Il suo successo era davvero all'apice, quando addirittura ricevette un invito alla Corte di Vienna, sembra per dipingere due ritratti addirittura della coppia imperiale, quando la morte lo raggiunse nella sua Milano a soli 52 anni il 4 maggio 1713.

Scheda n. 9

Susanna e i vecchioni

Olio su tela, cm 148x193

Inv. ЗЖ-247

Bibliografia: Guida 1924, n. 205; Guida 1937, n. 90; Catalogo 1973, p. 34 n. 247; Lattuada 2020, pp. 118-121.

Soggetto

La tela racconta uno degli episodi più conosciuti dell'Antico Testamento, che vede come protagonista la giovane, bella e casta Susanna, moglie di Daniele. La scena si svolge nella loro casa mentre la fanciulla fa il suo bagno nella fontana del giardino e si ritrova, forse complici le sue ancelle, sola e nuda, quando dai cespugli ove erano nascosti, due vecchi invaghiti della bellezza della donna gli si parano davanti. Vogliono godere delle grazie della giovane, pena il ricatto di denunciarla di una sua presunta relazione con un altro uomo: un adulterio che per la legge ebraica avrebbe significato la morte per dilapitazione. La giovane, ma forte nella sua fede che la verità è sempre premiata dal Signore non cede al ricatto e viene denunciata per adulterio, il marito che fida nella castità della sua giovane moglie interrogando i due vecchi separatamente ne mette in luce le contraddizioni è salva la sua sposa. Una storia che molti artisti hanno dipinti nei secoli, fin dai tempi della nascita del Cristianesimo per sottolineare la doppiezza del popolo ebraico e la necessità dell'unione tra i credenti, ma anche per descrivere che la Verità alla fine è in grado di sconfiggere ogni male.

Vicende collezionistiche e conservative

Della provenienza della tela prima del suo arrivo al Museo di Odessa non si hanno informazioni documentate, però nel 'passaporto dell'opera' è stata ritrovata l'appunto manoscritto "prima della rivoluzione d'ottobre apparteneva al commerciante Friedrich Kronet, collezionista di Odessa". Kronet fu un personaggio di primo piano in città tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, non solo commerciante di mobili, ma anche produttore di sigarette vendute in tutto l'Impero con il proprio marchio. L'opera insieme al suo pendant *Giuditta*, fu requisita dallo Stato sovietico e, attraverso il Fondo Museale Statale, fu assegnata al museo nel 1923. Nella Guida uscita l'anno successivo la tela, indicata con il numero 205 e considerata una *Susanna* di autore anonimo, è collocata nella sala VI dedicata alla pittura italiana, mentre invece nella Guida del 1937 è citata nella sala numero II, quella della "pittura italiana dal XVI al XVIII secolo", come *Susanna e i vecchioni* (n. 88: sono riportate le misure di 146,8x191,3 cm, come spesso accade non corrette) assegnata ad anonimo italiano dell'inizio del Settecento. Nel catalogo del luglio 1950 è inserita invece come opera italiana seicentesca, e viene annotato che era rientrata dopo la guerra dal Museo di Kherson, anche se non appare negli elenchi di evacuazione del 1941. Nel Catalogo è presente una descrizione iconografica: "la composizione è strutturata in tre figure. Vicino alla piscina è seduta Susanna seminuda, che si copre con un drappeggio. È girata di tre quarti verso destra ma il viso guarda a nella direzione opposta verso i vecchi. Uno dei due, coperto da un mantello, ha allungato una mano verso di lei. Dietro di lui l'altro indica con la mano la fortificazione che si trova in lontananza".

Vicende attributive

Più avanti nel tempo la tela è stata attribuita alla cerchia di Giovanni Battista Pittoni, ma non si conosce con esattezza chi sostenne questa proposta e neppure la data indicativa (fu forse Fomiciova negli anni '60?), perché tra la documentazione museale non è conservata la relazione che la documenta. L'attuale identificazione della tela come opera di Stefano Maria Legnano fu suggerita nell'estate del 2019 dal professor Riccardo Lattuada che, in visita al Museo di Odessa, ha riconosciuto nel dipinto un'opera legata a una sua replica autografa in piccolo pubblicata, insieme al suo pendant *Giuditta*, da Marina Dell'Omo nella monografia del Legnanino del 1998: le due piccole tele erano state segnalate all'autrice in collezione privata da Giovanni Godi e Giuseppe Cirillo. Lattuada ha inoltre avuto modo di vedere nei depositi del Museo anche *Giuditta*, potendo così dare notizia del ritrovamento della coppia di tele in un articolo dell'aprile 2020 di *Arte Cristiana* (pp.118-121). Le due repliche di collezione privata (*Giuditta* misura cm.44,5x60 mentre *Susanna* cm.44,5x60,5) (figg. 9.01, 10.01), potrebbero costituire importanti testimonianze da studiare insieme alle tele di Odessa ma purtroppo l'attuale collocazione rimane indefinita. Le recenti novità su quest'opera però non si limitano a tale importante riconoscimento, infatti nelle ricerche condotte in vista di questa tesi ho potuto ritrovare sul mondo antiquario, presso la Galleria Tornabuoni di Firenze (catalogo 2019, pp. 42-44), un'opera del tutto simile a quella di Odessa, ovvero un olio su tela di 147x194 cm, correttamente attribuito al Legnanino. La galleria, che non conosceva l'esistenza dell'opera di Odessa, con grande disponibilità ha messo a disposizione una riproduzione ad alta definizione del dipinto in loro possesso (fig. 9.02) fornendo anche una scheda dell'opera risalente al maggio 2019 a opera di Marco Riccomini, nella quale viene avvalorata l'attribuzione della tela anche sulla base dello studio della Dell'Omo. Indubbiamente, le due opere sembrano coincidenti per misure e composizione. La tela fiorentina brilla nei suoi colori resi luminosi da un immaginabile restauro recente, precedente all'esposizione a Modenantiquaria nel febbraio 2020, mentre quella di Odessa risente di anni di esposizione al pubblico senza che nel corso degli ultimi decenni siano avvenuti interventi conservativi. Pur nei suoi colori sbiaditi e velato da strati di vernici protettive, che hanno fatto perdere reale identità cromatica soprattutto nei fondali e sui bruni, il dipinto di Odessa sembra essere costruito con una pittura maggiormente corposa e naturalistica nelle scelte di palette. Certamente solo un

confronto diretto tra le due opere, con la tela ucraina finalmente restaurata, potrebbe chiarire gli aspetti più minuti, ma è comunque segnalare che qualora un restauro dovesse riportare il cromatismo della nostra opera verso la luminosità della versione Tornabuoni, andrebbe immaginato un certo contrasto con *Giuditta*, giocata su scelte cromatiche più intimiste e chiaroscurate. Un risultato, d'altronde più innaturale nella *Susanna* per via della sua collocazione en plein air, dove stupisce la gamma cromatica così soave nella descrizione di un atto di potenziale violenza e sopraffazione. Tutto sommato, immaginando le due opere di Odessa l'una accanto all'altra, l'una dedicata a una storia tragica e violenta e l'altra alla conclusione di un oltraggio alla onorabilità della protagonista, non si può non rilevare come la tavolozza adoperata risulti più adeguata a entrambi i tempi rispetto ai toni più preziosi della versione fiorentina.

Analisi stilistica

Una tela nella quale l'artista di una composizione semplice con solo la giovane Susanna e i vecchioni, i suoi aggressori, tutte le figure sono in primo piano e una accurata scelta dei colori distingue la vittima dai suoi aguzzini. Susanna è resa nella sua fragilità attraverso una pennellata uniforme trasparente che descrive il suo corpo discinto, i vecchioni con le pennellate forti delle loro vesti colorate appaiono in maggiore evidenza per significarne il loro desiderio insano. Anche nel colore dei loro abiti si distinguono due modi diversi per ottenere il loro scopo che sono comunque sicuri di ottenere: quello dei due che sembra più giovane, dalla veste vistosamente gialla e azzurra più sbrigativamente e vogliosamente si rivolge alla donna, l'altro il più anziano, dalle vesti meno dai colori meno brillanti è più lontano dalla donna e cerca solo con la sua mano di blandirla. Di converso la giovane donna sembra cercare di farsi piccola, nella naturale e istintiva difesa della sua dignità e del suo corpo, che l'artista ci presenta bello e equilibrato di fattezze, ma non certo in grado in chi lo guarda di cadere 'in tentazioni' voyeuristiche, tipiche di chi commissionava quest'opera in quel periodo. Quel corpo femminile collocato in piena luce e naturalmente poco vestito fa scaturire apprensione per ciò che gli potrebbe accadere e solo una gran voglia di intervenire in sua difesa. Una tela che completa la sua delicatezza del suo racconto con alla destra della fanciulla un leggero filo d'acqua che trabocca dalla fontana e con una sfumata città come fondale, lontana, perché nessun aiuto gli arriva da quel luogo (il ritorno del marito salvatore) della fanciulla, ma nello stesso tempo vicina come indica il dito della mano di uno dei vecchioni, perché se non appagasse i loro desideri sarebbe il luogo della sua condanna. E proprio in quella direzione che l'artista dipinge un grande tronco d'albero oramai secco segno di quanto questa natura umana possa essere per qualcuno 'morta dentro'.

Scheda n. 10

Stefano Maria Legnano

Giuditta con la testa di Oloferne

Olio su tela, cm 146,8x191,5

Inv. ЗЖ-313

Bibliografia: Guida 1924, n. 184(?) o 185(?); Guida 1937, n. 90; Catalogo 1973, p. 34 n. 313; Lattuada 2020, pp. 118-121.

Soggetto

La grande tela da stanza, di formato orizzontale, tratta il momento culminante dell'episodio biblico di Giuditta, che sfruttando la sua rara bellezza fece innamorare uno dei generali di Nabucodonosor, conquistatore della Giudea e, attiratolo in un convegno intimo, lo decapitò gettando nello scompiglio le sue truppe, che abbandonarono l'assedio di Betulia, città della giovane. Si tratta di un soggetto molto caro a un gran numero di artisti italiani già a partire dal Cinquecento, ma oggetto di grande fortuna soprattutto nella pittura del Seicento. Declinato in varie composizioni, in genere viene descritto l'atto finale della vicenda: con l'eroina nell'atto di compiere il fatto di sangue oppure a delitto compiuto, con Giuditta recante in mano la testa recisa del nemico, mentre attributi ed elementi sullo sfondo forniscono il contesto e i dettagli macabri della vicenda, come avviene nella tela di Odessa.

Vicende collezionistiche e conservative

Riguardo la provenienza della tela prima del suo arrivo al Museo di Odessa non si hanno informazioni attendibili, però tra le carte inerenti un'altra tela del Legnanino raffigurante una *Susanna con i vecchioni*, certamente da intendere come pendant di quest'opera, si trova un appunto vergato a mano: "prima della rivoluzione d'ottobre apparteneva al collezionista Friedrich Kronet, commerciante di Odessa". Si trattava di un personaggio di primo piano in città tra la fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento, non solo commerciante di mobili, ma anche produttore di sigarette vendute in tutto l'Impero con il proprio marchio. Le due tele furono requisite dallo Stato sovietico e attraverso il Fondo Museale Statale nel 1923 furono assegnate al Museo. *Giuditta* appare già nella guida del 1924, esposta nella sala numero 6 (pittura italiana), ma non se ne può identificare il numero di catalogo esatto: il 184 e il 185, nella stessa sala, indicano due tele di medesimo soggetto, entrambe attribuite ad anonimo italiano. Per fortuna una delle foto della guida, che riproduce una parte della sala italiana. inquadra la tela in bella evidenza insieme alla *Porzia* di Francesco Cairo e a una copia della *Cattura di Cristo* del Caravaggio. Dalla Guida del 1937 l'opera è più facilmente identificabile viste le misure riportate della tela (146,8x190,3 cm, parzialmente errate), il suo numero è 90 ed è esposta nella sala numero 2 (arte italiana dal XVI al XVIII secolo) sempre senza l'indicazione dell'autore. La copia della *Giuditta* di Allori è invece nella sala successiva e nel testo vengono citate altre due opere italiane di medesimo soggetto, ma con dimensione e supporti decisamente diversi. La nostra tela non appare tra le opere evacuate dal Museo nel 1941, ma questo non deve meravigliare viste le sue notevoli dimensioni, e non appare neppure tra le opere rientrate dopo la guerra, perciò si deve presupporre fosse rimasta a Odessa. Nell'inventario dell'agosto 1950 il numero viene cambiato in ЗЖ-313 e viene registrata come opera di anonimo di scuola italiana del XVIII secolo: nelle note si specifica che la superfice pittorica si è oscurata, la tela è deteriorata sui bordi, ci sono cadute di colore, nell'angolo destro c'è un gonfiore e un piccolo sfaldamento della superficie pittorica". Dal catalogo del 1973, dove l'opera è riportata sempre come anonimo italiano ma con le sue misure effettive (146,8x191,3 cm) e il titolo *Giuditta con la testa di Oloferne*, si apprende che il quadro era al tempo ancora esposto, mentre negli anni Ottanta, viste le sue condizioni precarie, fu relegato nel deposito del Museo, dove tuttora si trova.

Vicende Attributive

L'identificazione della tela come opera di Stefano Maria Legnano è stata suggerita nell'estate 2019 da Riccardo Lattuada che, in visita al Museo di Odessa, riconobbe in una delle sale il pendant in *Susanna e i vecchioni*, del quale era pubblicata una replica autografa nella monografia della Dell'Omo del 1998, anch'essa accompagnata da un pendant che ripete la composizione della *Giuditta* di Odessa. Del ritrovamento dei due dipinti Lattuada dà conto in un suo articolo dell'aprile 2020 in *Arte Cristiana* (n. 108, pp. 118-121). Le repliche di collezione privata pubblicati a suo tempo dalla Dall'Omo, di

dimensioni decisamente ridotte rispetto alle tele qui analizzate, sono tuttora di ubicazione ignota e, per un confronto, non ci si può che affidare a riproduzioni in bianco e nero.

Analisi stilistica

La scelta del Legnanino è quella di rendere meno drammatica e sanguinaria la figura della giovane, qui catturata dal pennello in una sorta di momento estatico, non appena conclusa la sua missione in difesa del popolo di Dio. La testa di Oloferne è frettolosamente riposta nel sacco, senza che si indugi nella descrizione mentre il corpo appare avvolto dalla semioscurità sul letto in secondo piano, in una maniera decisamente meno violenta rispetto a svolgimenti del tema di primo Seicento come quelli del Caravaggio e di Artemisia Gentileschi, lontani di certo dalla redazione di Reni, dove la violenza lascia il passo all'orgoglio del gesto, ed eredi più fedeli di una tradizione ancora cinquecentesca del tema che da Mantegna passa dal Correggio per approdare, dopo il passaggio di secolo, alla copiatissima icona della *Giuditta* di Allori (Firenze, Galleria Palatina; di cui tra l'altro il Museo conserva una copia: inv. ЗЖ-23, cm 141,5x113). Per certo non manca comunque un marcato pathos, seppure trattato con valori ormai del tutto barocchetti, con la luce che illumina il collo della fanciulla mettendone in evidenza il bianco perlaceo e la pelle di seta, in contrasto con la dote virile del coraggio appena dimostrata, o ancora il contrasto tra le guance rosse trepide di emozione e la fermezza del braccio che stringe forte la spada. Allo stesso tempo, il pittore dimostra di saper rendere al contempo sontuosa e dinamica la figura della protagonista, così più scattante di tutte gli altri elementi della composizione: il feroce Oloferne non c'è più, la sua testa mozzata ha gli occhi chiusi e non può fare più paura, e infatti la giovane serva, elegantemente vestita e con i capelli raccolti da un nastro che le cade sulla spalla in maniera civettuola, ammira la sua eroica padrona e apre il sacco per riporre l'orrido resto senza tentennamenti.

In tutta la scena il pittore non versa una goccia di sangue: la spada ancora impugnata, il vestito di Giuditta, la testa e il corpo di Oloferne appena decapitato non ne mostrano tracce. Ogni cosa sembra quasi purificata dalla luce di un bel candelabro dal fusto antropomorfo che tutto illumina dal basso, rivelando il linguaggio raffinato del pittore che si esprime in questa scelta "incruenta". La luce è protagonista di questa tela come in poche altre del Legnanino che in questo caso riduce la tavolozza a una sobria gamma di soprattutto ad una gamma di bruni e rossi dalla quale si stacca la protagonista con le sue note di blu e giallo. Nella fisionomia e nell'atteggiamento sentimentale, la fisionomia di questa richiama la Vergine di una *Sacra Famiglia* una poco conosciuta conservata nel convento delle Canossiane di Legnano (fig. 10.02).

Scheda n. 11

JOHANN CARL LOTH

Monaco 1632 – Venezia 1698

Johann Carl Loth, detto Giovanni Carlo Lotti o il Carlotto, nacque l'8 agosto 1632 a Monaco di Baviera *da una famiglia di artisti: la madre era una miniaturista mentre il padre, Johann Ulrich, era stato secondo la tradizione un allievo di Carlo Saraceni, evidentemente a Venezia o a Roma, visto che non si conoscono soggiorni tedeschi del veneziano. La formazione di Johann Carl, perciò, iniziò*

già in famiglia e dalle poche fonti che si conoscono sulla prima fase della sua vita sembra continuò nella bottega veneziana dell'avventuroso pittore Pietro Liberi. Il giovane Loth ebbe da subito la conoscenza di due fondamentali tradizioni pittoriche attive in Italia in quel momento: quella dei nuovi caravaggisti, cui si può ascrivere Saraceni, e quella più espressamente barocca di Liberi e dei veneziani. Come molti pittori del suo tempo, le prime opere sono tra quelle che risentono maggiormente dei modi divulgati dal grande pittore lombardo. Le figure vi sono spesso illuminate da una luce radente ed emergono da fondi scuri, in composizioni in cui le ombre assumono un ruolo centrale. Il colore pastoso è un elemento decisivo e spesso varia in una gamma nel quale le terre rosse e marroni sono i toni più presenti e caratteristici. La sua attività veneziana fu vivace e decisamente fortunata. Entrò ben presto in contatto con un pittore seguace di Ribera come il genovese Giovan Battista Langetti che, insieme ad Antonio Zanchi, fu protagonista di una nuova elaborazione postcaravaggesca definita "dei tenebrosi", un'affascinante maniera seicentesca nella quale il disegno torna a essere un elemento importante dell'opera, ma si completa con contrasti cromatici e chiaroscurali che emergono da sfondi scuri. È datata 1675 una sua pala dipinta per l'Ospedaletto di Venezia (Deposizione di Cristo con angeli e i santi Bartolomeo o Caterina) nella quale l'artista compendia in maniera davvero pregevole le sue conoscenze passate, declinate proprio nella nuova tendenza, da lui abilmente assimilata grazie alla sua stretta vicinanza con Langetti, con il quale sembra anche avesse collaborato in Germania. Nella seconda parte della sua carriera, trascorsa a Venezia ma con numerose commissioni in tutta Europa, il pittore bavarese allenta gradualmente la sua vicinanza a Langetti e il suo stile assume caratteristiche meno drammatiche. Anche la tavolozza progressivamente assume maggiore vivacità. Ma quello che va sempre più precisandosi nel suo stile è una certa eleganza nei tratti, un rapporto più intimo con i suoi soggetti, nei quali sempre più si evidenzia una precisione del disegno, in alcuni casi un'esasperata dovizia di particolari, quasi che riaffiorassero con il passare degli anni le sue esperienze formative alla scuola di Pietro Liberi. Il suo operare giunge così a esiti di grande fascino arrivano a fascino, come avviene in maniera emblematica nella Sacra famiglia della chiesa di San Silvestro a Venezia, ma sulla stessa tendenza si attestano altre opere importanti come il San Gherardo Sagredo in Santa Cristina a Padova. Forte di questa produzione, negli anni più maturi Loth conquisterà sempre più commissioni fuori da Venezia, in particolare nella natia Baviera, dove i suoi soggetti religiosi ebbero grande successo, ma anche per altri committenti delle corti dell'Europa centrale. Una dimostrazione di questa fortuna è costituita dagli allievi austriaci, formatisi in una sorta di sua accademia in lingua tedesca: Johann Michael Rottway, Daniel Seiter e Hans Adam Weissenkirchen, i quali raggiunsero notevoli risultati e, ritornati nelle terre d'origine, ebbero modo di divulgare la maniera di Loth in molte corti, austriache e non. Della vita privata di Carlo Loth non ci sono fonti attendibili che ne riportino particolari significativi, comunque il pittore non si ristabilì mai in Baviera: morì infatti a Venezia il 6 ottobre 1698 e fu sepolto nella chiesa di San Luca nel sestiere di San Marco, la stessa dove riposava dal 1556 Pietro l'Aretino e dal 1582 Andrea Schiavone.

***Endimione** (Giovane dormiente)*

Olio su tela, cm 115x85,5

Inv. ЗЖ-263

Bibliografia: Catalogo 1973, p. 40, n. 263.

Soggetto

Il dipinto, del quale non si hanno notizie prima del suo arrivo a Odessa nell'immediato dopoguerra, appare già come opera di "Carlo Lotti" nell'inventario del 1950 con un'annotazione 'arrivata 1945', che riporta evidentemente il nome italianizzato di Loth indicato in un cartellino antico ancor oggi presente sul retro del telaio, e quasi illeggibile (fig. 11.01). Oggi come ai tempi, l'opera viene intitolata semplicemente *Giovane dormiente*, ma è chiaro che il soggetto vada identificato in un Endimione, il bellissimo pastore del quale si era follemente innamorata Selene, o Diana. Secondo alcune versioni del mito, la dea si era appellata a Zeus chiedendogli di concedere l'immortalità al giovane, ma il re degli Dei aveva accolto la richiesta solo alla condizione di sprofondarlo in un sonno eterno, così che ogni notte Diana, nella sua veste di Selene, potesse ricoprirlo amorevolmente della sua luce, e godere della sua bellezza per sempre. La tela è dipinta in una gamma cromatica nella quale prevalgono i colori caldi (rossi e marroni), secondo una scelta piuttosto tipica dell'operare di Loth, e ci presenta il pastore evidenziandone soprattutto la sua giovanile possanza fisica. Addormentato ma, come se fosse pronto a riprendersi dal suo torpore, le lunghe gambe quasi sproporzionate rispetto al corpo, sono piegate e quasi pronte nell'atto di levarsi, in netto contrasto con il tronco che, con un braccio abbandonato dietro il corpo e l'altro sul quale poggia la testa, è completamente immerso in un sonno profondo e sereno. Una posizione dopotutto innaturale per un sonno eterno, che sembra alludere piuttosto a quella di un pastore colto in un attimo di riposo, sulla roccia dalla quale ogni giorno guarda il suo gregge. L'opera era probabilmente parte di un pendant che prevedeva un'altra tela con la figura di Diana, se non addirittura un frammento di un dipinto più ampio che includesse entrambe le figure dei protagonisti, come avviene ad esempio nella redazione più tarda di Ubaldo Gandolfi alle Collezioni Comunali di Bologna, dove Endimione presenta una posizione simile a quella del nostro (fig. 11.02). L'unica fonte che riporta opere di Loth con questo soggetto è l'inventario del 28 febbraio 1787 dei beni della casa di San Cassan a Venezia, di proprietà del famoso condottiero Giovanni Paolo Baglioni. Una quadreria notevole con 133 tele inventariate, di cui sei attribuite al pittore tedesco, tra le quali una "Endimione e Diana" e una "Diana, Endimione, Fiume".

Vicende collezionistiche e conservative

L'opera, che non è menzionata nel catalogo del 1924 né in quello del 1937, appare per la prima volta tra le opere registrate nell'atto n. 52 dell'agosto 1946: al numero di inventario 13121 sono riportate le misure (115x85,5 cm), e il fatto che la cornice reca il nome dell'autore e il titolo *Giovane dormiente*. In particolare, il numero è tra quelli assegnati alle opere che si unirono alla quadreria del Museo dopo il 1937, comunque, non apparendo tra le opere che furono evacuate prima dell'occupazione, è evidente che il dipinto fosse stato trafugato per poi rientrare a Odessa dopo il suo recupero. Nel nuovo inventario del luglio 1950 viene quindi assegnato il nuovo numero identificativo ЗЖ-263, e sono descritte brevemente le condizioni della tela: "la superficie pittorica si è scurita, ci sono numerose screpolature, in basso ci sono due piccole cadute di colore". Evidentemente il quadro fu esposto nelle sale perché compare nel catalogo del 1973, ma non si può stabilire se ciò avvenne dopo un restauro perché non esistono annotazioni in tal senso. Attualmente si trova nel deposito del Museo oramai da qualche anno e necessita di un intervento conservativo perché, a vederla oggi, si possono senz'altro confermare le condizioni descritte nel 1945, cui si aggiunge l'aggravante della muffa, affiorante soprattutto nella parte inferiore della tela. Confermando a pieno l'attribuzione a Giovanni Carlo Loth si consiglia vivamente di modificarne l'attuale titolazione: "il ragazzo dormiente" nella più coerente "Endimione".

Analisi stilistica

Quest'opera sembrerebbe risentire alla lontana di certo sapore caravaggesco che il padre Ulrich poteva aver derivato dal maestro Carlo Saraceni. La figura è possente e s'impossessa di tutto lo spazio della tela, mentre il drappo che copre il corpo è ridotto al minimo. Nella composizione il pittore non elementi allusivi del racconto mitologico, che si intuisce solo dal sonno innaturale della figura e dal particolare della cinghia della sacca da pastore. La cura è tutta dedicata alla descrizione della figura evidenziata da una luce che sembra innaturalmente venire dal basso. Il viso del giovane è in ombra e la sua testa si perde nell'oscurità del fondo. Questa caratterizzazione luministica potrebbe in effetti avvalorare l'ipotesi di un pendant che presentasse la luminosa figura di Selene. D'altronde, non ricorrere nel corpus dell'artista il caso di un dipinto incentrato su una figura generica, astratta da una storia. Infatti, anche nelle tele dove troviamo un personaggio centrale, che tiene tutta la composizione, ad esempio il suo *Vulcano* di Ca' Rezzonico (fig. 11.03), i simboli utili a identificare il personaggio e la sua storia sono ben evidenti. Disposto in maniera similare al nostro Endimione, seppure in controparte, il giovane soccorso dipinto da Loth nel suo *Buon samaritano* (collezione Graf von Schönborn-Wiesentheid), con il viso in ombra e gli arti e il corpo illuminati con la medesima luce dal basso, può costituire un buon confronto sul piano compositivo (fig. 11.04).

Scheda n.12-13-14-15-16

ALESSANDRO MAGNASCO detto il LISSANDRINO

Genova 1667 - 1749

Alessandro Magnasco nacque a Genova il 4 febbraio 1667 da Stefano, pittore di buon successo che aveva una sua bottega in città. Rimase orfano del padre in tenera età, presumibilmente tra 1772 e il 1773, e questo inciderà fortemente sul proseguo della sua vita e sulle sue scelte artistiche. All'età di dieci anni, dopo che la madre si era risposata, fu affidato a un ricco mercante milanese, che lo crebbe nella propria città pensando di farne un buon allievo nei suoi commerci, ma il giovane capì che a sua strada era la pittura dopo una malattia piuttosto seria a una gamba, come racconta Carlo Giuseppe Ratti, e fu mandato come allievo alla scuola di Filippo Abbiati a Milano, a sua volta allievo di Carlo Francesco Nuvolone, e pittore di buona fama, che in città aveva molte commesse religiose importanti. È presumibilmente in quella bottega che Magnasco si guadagnò l'appellativo di Lissandrino, un nomignolo milanese piuttosto affettuoso derivato dalla sua giovane età e dalla sua piccola statura. Ben presto le grandi attitudini pittoriche del pittore vennero messe alla prova, com'era d'uso a quel tempo, con la partecipazione insieme alla bottega a opere religiose, ma la prima vera impronta personale è riconoscibile in una serie di ritratti, che prefigurano la sua predisposizione a uno stile decisamente poco accademico e in qualche modo irrequieto. Tornato nella sua Genova, oltre a continuare per chiare ragioni commerciali l'attività di ritrattista, inizia a esplorare la produzione di genere che lo accompagnerà per tutta la carriera. Della fine del secolo è la sua Riunione di quaccheri che, insieme ad altre opere analoghe, si evidenzia per la prima volta la sua propensione al racconto scenografico, fatto di grandi ambienti nei quali tutti i protagonisti interagiscono tra loro. Ogni piccolo personaggio (anche la dimensione dei suoi "attori" sarà uno

delle costanti della sua pratica pittorica) racconta la propria storia attraverso il suo gesto, la sua postura: l'artista sembra muovere ogni elemento umano come figurine in una scena teatrale. Una scelta questa che sembrerebbe minimalista dal punto di vista tecnico, vista la poca attenzione che sembra dedicare l'artista alle singole figure, ma che a una visione più attenta si rivela di grande virtuosismo. In maniera quasi maniacale, Magnasco colloca le sue figurine sulla scena delineando il loro gesto e la loro posizione in modo tale che il totale non sia solo la somma dei singoli soggetti, ma un insieme completamente omogeneo. È a cavallo dei due secoli che il pittore inizia a eseguire molti dipinti di ambientazione religiosa, entrando nella vita quotidiana degli ordini monacali. Un argomento questo che sarà presente per buona parte della sua carriera con numerose opere dedicate a francescani e cappuccini, ma anche agli ordini contemplativi. La sua capacità di cercare novità dal punto di vista pittorico si esprime anche attraverso la collaborazione artistica con altri maestri in opere "a quattro mani", nelle quali le sue immagini di uomini e donne si collocano di volta in volta negli scenari di famosi paesaggisti come Antonio Francesco Peruzzini, o "ruinisti" affermati come Clemente Spera. Tra 1703 e 1710 Magnasco si aprono per il nostro le porte della corte di Cosimo III, grazie in particolare alla mediazione del figlio Ferdinando, gran collezionista e mecenate che ebbe al suo servizio anche Vanvitelli e Crespi. Fra le tante tele del periodo fiorentino, si ricorda la Scena di caccia concepita forse durante una delle cacce di corte, che mostra le figure del pittore e del principe Ferdinando. Dello stesso periodo è per certo un dipinto di collaborazione con Peruzzini. Dopo una documentata presenza a Milano, all'arrivo dell'imperatore Carlo VI, Magnasco torna a Genova, dove completa la sua maturazione di pittore di genere: la sua tecnica si affina con una tavolozza che difficilmente si discosta da marroni e grigi, illuminati da qualche leggero tocco di bianco. I suoi personaggi tendono a diventare in qualche modo sempre più irriverenti, e talvolta anche inquietanti o macabri (come nel Furto sacrilego del Museo Diocesano di Pavia), mostrando una forte personalità, non solo artistica, che traspare da opere ardite. Con le sue tele contesta la troppa ricchezza di alcuni ordini religiosi, nati poveri ma oramai potenze incontrastate nel mondo cattolico, e spesso esalta ordini religiosi che hanno fatto dell'antica semplicità monastica la loro nuova regola. Nell'ultima parte della vita entra addirittura nel dibattito sociologico e morale sulle condizioni di vita del tempo: opere come La dissipazione e l'ignoranza distruggono le arti e le scienze o il Trattenimento in un giardino di Albaro ne sono precisa testimonianza. Ma non solo: l'ormai anziano pittore racconta anche a suo modo l'orrore delle carceri con una Scena di tortura (Museo delle Belle Arti di Budapest) che anticipa il Beccaria del Dei delitti e delle pene. Morì nella sua Genova il 12 marzo del 1749 e fu sepolto nella sua parrocchia di San Donato.

ANTONIO FRANCESCO PERUZZINI

Ancona 1643-46 – Milano 1724

Antonio Francesco Peruzzini (Peruccini) nacque ad Ancona tra il 1643 e 1646, suo padre un buon pittore ben introdotto nel mondo artistico della sua regione fu colui che presumibilmente iniziò il giovane Antonio come anche il fratello Giovanni alla pittura. Le prime poche informazioni certe su di lui spesso si hanno seguendo proprio l'attività del fratello Giovanni, che fu impegnato per il Pio Sodalizio dei Piceni per un grande pala d'altare a Loreto raffigurante la traslazione della Santa Chiesa con Cristina di Svezia. Di opere che sembrerebbero certe invece essere del giovane Antonio Francesco sono due Burrasche di mare, a lui commissionate dal musicista romano Giulio Cavalletti per la chiesa di Loreto. Seguendo il fratello a Roma, il giovane Peruzzini trovò il suo campo pittorico preferito nel mondo del paesaggio, iniziando in sodalizio con il fratello "figurista" a dipingere in

questo modo. Una maniera di dipingere che non abbandonò più proseguendola con Sebastiano Ricci prima, e poi per consolidarla negli anni Novanta del Seicento con Alessandro Magnasco, in un rapporto che continuò proficuamente fino alla sua morte nel 1724 a Milano. Questa sua attività di collaborazione spesso con artisti, come nel caso del Magnasco già affermati, gli permise di lavorare anche alacremente nella sua vita, ma alla sua morte la sua grandezza di fine ed elegante paesaggista sostanzialmente venne dimenticata a favore dei suoi più famosi colleghi e solo negli ultimi anni se ne è riscoperta la bravura. Nel caso del fratello Giovanni invece, l'acuto Orlandi se ne ebbe ben invece a ricordare:" fu Uomo, che volle vivere a suo capriccio, e però ebbe miserabile fine, mentre fu ritrovato una mattina morto nel letto, correndo l'anno 1694.e di sua età il 65" (Orlandi 1733, p. 217).

Scheda n. 12

Alessandro Magnasco, Antonio Francesco Peruzzini

Paesaggio con figure

Olio su tela, cm 91,2x117.9

Inv. ЗЖ-24

Bibliografia: Guida 1937, n. 83; Catalogo 1973, p. 41, n.24, p. 63; Luzkevich 1994, pp. 14-22; Museo 1984, p. 48, p. 220, n.17; Abramov 2014, pp. 34, 36; Museo 2017, p. 48.

Vicende collezionistiche e conservative

La tela, insieme ad altre quattro, era esposta nella collezione dell'Università di Novorossiya di Odessa, presso il Gabinetto delle Belle Arti. Ovviamente non si trattava di una collezione pubblica nell'accezione moderna, dal momento che la visione delle opere era possibile solo per gli studenti, il corpo insegnante e i notabili della città. I cinque dipinti erano giusti in dono da un ricco mercante e collezionista di Odessa, Ivan Alexandrovich Sampsonov, che alla sua morte nel 1870 le aveva lasciate in eredità alla città (Abramov 2014, p. 34). Come tutte le opere provenienti dalle collezioni pubbliche e private, anche queste subito dopo la Rivoluzione furono espropriate dallo Stato e nel 1923, sotto l'egida del Fondo Museale Statale (atto n. 61), andarono a costituire il nuovo Museo delle Belle Arti. Nella Guida del 1924 è difficile da ritrovare la tela, non ancora attribuita a Magnasco, perché sotto il generico titolo *Paesaggio* erano presenti innumerevoli opere, ma è puntualmente identificabile in quella del 1937 (n. 83) essendovi riportate le misure: era collocata nella seconda sala, dedicata all'arte italiana del XVI e XVIII secolo, ed esposta con un'attribuzione dubitativa a Magnasco. Sarà poi una delle tele evacuata nel luglio 1941 prima dell'occupazione della città, e inviata verso gli Urali, ma non risulta tra le opere rientrate dopo la guerra, forse perché l'atto relativo è andato perso. Nel nuovo inventario del 1950 (a matita si evidenzia la data precisa, 13 luglio) la tela viene catalogata con il suo nuovo ed attuale numero ЗЖ-24 (vecchio numero 2753), e ne viene fatta una breve descrizione: "Vallata montuosa. Ai lati si trovano gruppi di alberi; sullo sfondo di tono azzurro una catena di montagne dentate. In primo piano al centro su un sasso è seduta una donna con due bambini (maschi) e una brocca per terra. All'angolo inferiore sinistro si trova una figura maschile sdraiata. In secondo piano tre figure che camminano con un cane. Il cielo è azzurro con le nuvole". Si dà inoltre conto

dello stato del dipinto: “lo strato pittorico si è scurito. Vari graffi si evidenziano sulla superfice pittorica e tante piccole screpolature. Ci sono alcune cadute dello strato pittorico.”

Vicende attributive

Negli anni Sessanta quella che poi divenne la direttrice del Museo, Nelya Luzkevich, confermò l’attribuzione ad Alessandro Magnasco in un articolo dedicato a quest’opera, proponendo confronti con opere sicure del genovese (figg. 12.01, 12.02), ma senza riconoscere la chiara grafia di Peruzzini nel paesaggio. Ciò non deve meravigliare perché essendo un’attribuzione interna al museo, non fu forse supportata da specialisti di strutture più importanti, generalmente deputate a tale funzione, come l’Ermitage e il Museo Puskin, che da tempo ospitano nelle loro quadrerie opere di Magnasco sia in collaborazione con Peruzzini sia con Spera. Nel catalogo del 1973 la tela è ancora citata come opera del solo Magnasco e, a evidenziarne l’importanza nel contesto della collezione, viene riprodotta in fotografia (fig. 12.05). È da sempre presente in esposizione nelle sale del Museo, citata nelle pubblicazioni del 1984 e del 2017, ed è stata sicuramente restaurata (visto lo stato della tela riportato dall’inventario del 1950), anche non ci sono conferme scritte nella documentazione. Si può senz’altro annoverare fra le opere che, non avendo mai subito passaggi nei depositi, sono tuttora in buone condizioni.

Analisi stilistica

La tela, che solo nel dopoguerra venne attribuita alla mano di Alessandro Magnasco, è una delle poche opere che già dal 1870 era in una collezione pubblica di Odessa, quella dell’Università di Novorossiya, giuntavi in dono da un collezionista locale. Si tratta di una delle più classiche opere del filone paesaggistico del pittore genovese, da considerarsi tra quelle dipinte in collaborazione con Antonio Francesco Peruzzini (Ancona 1643-46 – Milano 1724). Tra i due pittori si era stabilito infatti un rapporto di lavoro solidissimo, durato quasi trent’anni e iniziato nel primo periodo milanese del Magnasco, consolidatosi poi alla corte di Firenze e finito solo con la morte di Peruzzini nel 1724. Quest’opera è come molte altre frutto di questo lavorar comune, e il paesaggio vi appare come un fondale dalle alte montagne, le cui creste Peruzzini ha frastagliato con abile mano usando gradazioni di colori dal bianco all’azzurro. Nulla di animato si riscontra nella vallata che ci separa da quelle vette cosicché tutta l’attenzione dello spettatore si concentri sulle figure in primo piano primo piano, tratteggiate con pennellate veloci e sicure da Magnasco, in grande affinità con quanto fatto da Peruzzini nel paesaggio. Così come avviene con i suoi personaggi ambientati “tra le ruine” di Clemente Spera, in maniera analoga in questo caso a Magnasco interessa soprattutto l’aspetto scenografico del paesaggio (figg. 12.03, 12.04). La fama raggiunta dal genovese nel corso della sua lunga carriera ha in qualche modo oscurato la grande maniera del compagno Peruzzini, per cui molte delle opere create da questa collaborazione sono state attribuite esclusivamente al primo. Questo è avvenuto anche nel caso della nostra tela, che riserva soluzioni costruttive assolutamente interessanti, anche se già sperimentate in altre opere di collaborazione fra i due. La scena naturale è divisa su piani orizzontali, sfruttando la vegetazione e suoi colori predominanti per suggerire la profondità. Sulla ribalta, l’a folta vegetazione delimita la zona dove sono collocate le figure e dove si svolgono le loro attività. Nel secondo piano una fascia di vegetazione lascia spazio a una pianura più luminosa che sale verso l’azzurrino delle colline e il candido tono delle montagne invalicabili e inospitali. Uno spazio limitato perciò è assegnato allo sviluppo della storia dove i veri protagonisti non sembrano le sparute figure, ma gli elementi naturali. Lontano però dalle sue stupefacenti storie collettive, Magnasco qui inscena piuttosto un racconto di vita quotidiana, magari nei pressi di un villaggio che

non vediamo, ma che potrebbe celarsi poco oltre la quinta vegetale che chiude la tela sulla destra. Il paese è solcato trasversalmente, in un andamento da sinistra verso destra, sottolineato da un corso d'acqua che s'intravede tra la vegetazione. Vi corre a fianco un sentiero sul quale si muovono uomini e donne intenti ai lavori più svariati: dalla donna che trasporta sulla testa i panni lavati al fiume a qualche uomo intento a trasportare mercanzie. Scene di una vita in movimento, sulla scena di un paesaggio meteorologico altrettanto dinamico: tiene il centro della scena, illuminata da un raggio di sole, una giovane fanciulla con la sua bella anfora piena d'acqua, che, mentre siede sull'erba un po' scompostamente, ricambia in maniera neppure tanto timida, anzi quasi provocatoriamente, gli sguardi maliziosi dei due uomini distesi accanto alle loro mercanzie, forse poco propensi a riprendere immediatamente il loro cammino. Straordinaria la capacità di Magnasco di suggerire espressione e sentimento in figure tanto svelte e in punta di pennello. Come scrive Orlandi nel suo *Abecedario*, Magnasco "è riuscito mirabile in picciole figure, ma che danno nel grandioso, per una certa mossa di tocchi risoluti, e spediti di gran macchia".

Per la parte di Peruzzini, non si può tralasciare poi la descrizione del grande albero che chiude la composizione a sinistra, una quercia forse, centenaria certamente per come si allarga il suo tronco che viene messo in evidenza proprio nei suoi giganteschi rami straziati dai fulmini, e che tuttavia si stagliano verdi e carichi di foglie verso il cielo. Un'allusione a una natura eroica che continua la sua vita oltre gli accidenti, nel contesto di un quadro da stanza che, per la tecnica sopraffina, poté senz'altro fornire motivo di piacere e sollazzo ai proprietari.

Scheda n.13

Alessandro Magnasco

La tonsura dei monaci

Olio su tela, cm 99x73

Inv. ЗЖ- 25

Bibliografia: Guida 1924, n. 241; Guida 1937, n. 85; Catalogo 1973, n. 25; Museo 1984, pp. 47, 220, n. 16; Abramov 2014, p. 34; Franchini Guelfi 2015, p. 70; Museo 2017, p. 44.

Soggetto

Difficilmente il tema della tonsura di un monaco diviene in pittura il soggetto principale di un'opera, mentre si può ritrovare piuttosto in bella evidenza il cranio rasato di un santo o di un asceta, in riferimento alla scelta di abbandonare ogni vanità, come avviene nel san Domenico rappresentato dal Beato Angelico nel *Cristo deriso* del convento fiorentino di San Marco. L'atto di tagliare i capelli, specialmente nel caso delle religiose, era tuttavia un momento cruciale che allontana definitivamente l'individuo dalla sua vita secolare: avveniva infatti solo quando da novizia si decideva di diventare suora o monaca. La tonsura per i monaci e il taglio delle chiome per le suore, che venivano private di un elemento tradizionalmente al centro della sensualità femminile come erano i come i capelli lunghi,

rappresentavano insomma azioni a tal punto simboliche che furono al centro di disquisizioni e delibere ancora da parte del Concilio Vaticano II, che ne abolì l'obbligo nel 1962.

La tela di Odessa, perciò non visualizza solo un semplice momento di vita monacale, quanto un momento simbolico di conferma della vita monacale. È un momento cui nessun altro pittore, almeno a mia conoscenza, dedicò una composizione specifica che in forma sostanzialmente uguale tornò anche a replicare (figg. 13.01, 13.02).

Vicende collezionistiche e conservative

Insieme alle altre tre opere di Magnasco, la tela faceva parte della raccolta del collezionista di Odessa Ivan Alexandrovich Sampsonov che, alla sua morte nel 1870 le lasciò in eredita alla locale Università di Novorossiya. Già nella quadreria Sampsonov il quadro era identificato dal titolo *La rasatura dei monaci*. La tela fu esposta nel Gabinetto delle Belle Arti dell'Università fino alla Rivoluzione d'Ottobre, allorquando, come tutte le opere d'arte del Paese, fu espropriata dal Fondo Statale Museale che nel 1923 la affidò, come opera italiana, al neonato Museo delle Belle Arti, l'attuale Museo dell'Arte Occidentale e Orientale. La tela è già attribuita ad Alessandro Magnasco nella guida del 1924 ed è collocata con il numero 241 nella sala n. 7 dedicata alla pittura italiana: Nella Guida del 1937 l'attribuzione è confermata e cambia il numero d'inventario in 85: viene segnalata nella sala italiana n. 2 e vengono riportate le misure di cm 102,3x71,2 (con una leggera differenza rispetto le attuali). La tela viene evacuata dal museo il 21 luglio 1941 prima dell'occupazione rumena-nazista della città, ma non risulta tra gli elenchi ancora conservati tra le opere rientrate a Odessa. Tornò comunque al museo visto che la troviamo nel nuovo inventario del luglio 1950 con il nuovo numero ЗЖ- 25 (vecchio numero 2754). Nelle annotazioni dell'inventario è riportata una breve descrizione dell'opera: "*Nella stanza con soffitto alto e una finestra è raffigurato un gruppo di monaci che si sta radendo; a sinistra sta in piedi un monaco appoggiato con il ginocchio sullo sgabello, alzando le braccia si sta radendo la nuca. Ha un grembiule blu, sandali, di fronte a lui c'è uno specchio. A destra ce n'è un altro monaco seduto sulla poltrona con un tovagliolo (fazzoletto) sul collo al quale sta radendo la nuca un altro monaco tenendolo per la testa. Davanti c'è una gatta bianca che si sta lavando. In fondo si trova un altro monaco che sta affilando la lama con una cinghia guarda un cane ai suoi piedi che si sta strusciando. Al centro della stanza in alto è appesa una gabbia. I colori (della tela) sono verde e marrone*". Nella scheda viene riportato anche un accenno allo stato di conservazione dell'opera: "l*o strato pittorico si è scurito, ci sono molte screpolature e piccolissime cadute di colore ai margini della tela*". Il dipinto è successivamente menzionato nel catalogo del 1973 e nella pubblicazione del 1984. Nelle pubblicazioni successive questa e le altre opere di Magnasco risultano sempre esposte nelle sale italiane, non ne è documentato nessun restauro, che tuttavia, a giudicare dallo stato attuale dell'opera (solo complessivamente scurita), deve essere avvenuto.

Analisi Stilistica

Se l'opera di Odessa non rientra certamente nel novero di quelle opere dove la tonsura è il nobile attributo di un santo, neppure deve essere interpretata come un momento di sferzante critica del pittore, che vi legge tramite il filtro della sua geniale ironia, marcatamente espressiva, un momento di vita comune. Il genovese era secondo le fonti un uomo religioso, che col suo linguaggio grottesco volle intervenire a suo modo nelle dispute tra i grandi ordini religiosi, come quella famosa tra i "vecchi" e i "nuovi" francescani, nella quale si schierò sempre con i più sobri e "nuovi" Cappuccini, cui è dedicata anche questa tela.

Vi si mostrano gli ambienti di un convento, presentato come un luogo che senz'altro non gestisce grandi finanze e proprietà terriere, un luogo dove convengono uomini che hanno deciso di donare la loro vita al Signore, e che hanno altresì deciso di condividere questa loro scelta con altri confratelli. È naturale, perciò che si aiutino l'un l'altro, anche nelle cose più semplici, come tagliarsi i capelli. Il tutto avviene in un luogo che per disordine e sporcizia potrebbe parere poco adeguato alla tonaca che indossano, ma Magnasco non è pittore che voglia edulcorare i suoi racconti: preferisce raccontare le storie nel luogo e nel modo in cui accadono, magari calcando la mano sugli aspetti più umili e persino adoperando la chiave dell'umorismo.

La tela, di medie dimensioni, gli permette di sviluppare il racconto nel formato verticale che spesso predilige: un modo nel quale le sue figure oblunghe rendono al meglio la loro caratteristica di portare chi guarda a seguire lo sviluppo della scena dal basso verso l'alto. Anche questo racconto rispetta a pieno questo schema di verticalità, accentuandolo attraverso l'accenno di vari gradini nella stanza che creano diversi piani dove si compiono tre azioni distinte. Da una porta aperta nella semioscurità si scorge una piccola scala e un'altra porta chiusa: quasi un imbuto cieco che costringe lo sguardo a tornare verso la luce della finestra adorna di una stampetta lacera e di vasi dalle piante mezze morte. Lo sguardo, perciò dopo aver vagato in questo strano e confuso ambiente che si comprende essere religioso solo dalla presenza di una croce scolpita nella decorazione della porta, finalmente si concentra sui quattro personaggi della scena. Sopra un monaco seduto incombe un confratello che gli tiene in posizione la testa con la sinistra mentre con la destra poggia la lama del rasoio sulla nuca. Poco lontano, un altro monaco prova a radersi da solo la nuca in una posizione da contorsionista, mentre nel fondo della stanza un quarto confratello prepara gli strumenti da taglio affilandoli con una lunga cinghia di cuoio. Colpiscono in queste figure di monaci gli ampi movimenti dinamici che il pittore scompone in poligoni e linee concatenati in un ritmo spezzato e angoloso.

Sono figure molto grandi che la tela sembra non riuscire a contenere, eppure nella stanza affollata tutto sembra avere un suo equilibrio precario. Il gesto quasi acrobatico del monaco che cerca di radersi la nuca ha il sapore dell'azione consueta e per nulla concitata, in un ambiente dove l'affastellamento delle cose più disparate rende la composizione simile a una scena teatrale, curiosa e decisamente fuori dal comune per lo spettatore. Magnasco vi presenta il reale attraverso una lente deformante per renderlo illusoriamente irreale, in un'operazione certamente non comune entro la pittura di genere che ebbe sicuramente successo. Come accennato, infatti, questo soggetto fu ripetuto dall'autore almeno in un'altra opera, nella quale però la scena si riduce al solo frate barbiere con il confratello sotto i suoi ferri. Non si può determinare in quale rapporto sia questa seconda redazione del tema rispetto alla tela di Odessa: le sue misure sono più contenute e, più che un bozzetto, potrebbe essere una replica parziale dove il frate barbiere viene ripetuto nella stessa postura mentre il monaco al quale vengono tagliati i capelli è posto di fronte a chi guarda, semplificando quel gioco di linee che si inseguono con incroci geometrici che caratterizza la tela di Odessa.

Scheda n. 14

Alessandro Magnasco

Al posto di guardia

Olio su tela, cm 119,5x149,5

Inv. ЗЖ-26

Bibliografia: Guida 1924, n. 246; Guida 1937, n. 86; Catalogo 1973, p. 41, n. 26; Museo 1984, pp. 50-51, 221, nn.19, 20; Abramov 2014, p. 34; Museo 2017, pp. 46-47.

Vicende collezionistiche e conservative

Proveniente dal Gabinetto delle Belle Arti dell'Università di Novorossiya di Odessa, come parte della donazione Sampsonov, insieme alle altre opere di Magnasco viene requisita dal Fondo Statale Museale dopo la Rivoluzione e destinata al nuovo Museo delle Belle Arti. In una relazione sulle prime attività di sistemazione del museo è citata come "da collocare nella sala della pittura italiana come opera di Magnasco con il titolo *Nello scantinato"*. Nella Guida del 1924 è indicata con il numero 246 nella sala n. 7 insieme ad altre due opere dello stesso autore e il suo titolo muta in *Baccanale*. Nel 1937 la guida la segnala con il numero 86 nella sala numero 2 (arte italiana del XVI-XVIII secolo) con le proprie misure (cm.106,8x146,8: come spesso accade le misure non corrispondono a quelle attuali), e il suo titolo cambia di nuovo ne *Il riposo dei commedianti*. Insieme agli altri Magnasco viene evacuata dal museo nel luglio 1941 prima dell'occupazione rumena-nazista e, sebbene non ci siano giunti atti che ne certificano il rientro, è presente nell'inventario del luglio 1950 il nuovo numero ЗЖ-26 (vecchio numero 2755). Al titolo, *Il riposo dei commedianti*, è accompagnata una breve descrizione: "*Composizione a più figure. Nell'alta sala a volta colonnata di un castello medievale, sono presenti gruppi di uomini, donne e bambini: soldati, musicisti e comici. Sul pavimento giacciono armi e strumenti musicali. Sulla destra c'è una madre che allatta un bambino e un uomo con un pappagallo. Al centro, una donna insegna a camminare a un bambino. A sinistra sui gradini c'è un uomo con una scimmia al collo. Sullo sfondo ci sono due ragazzi che ballano, musicisti nelle vicinanze. Le tonalità della tela sono marrone e verdastro*". Non manca un'indicazione sullo stato dell'opera: "*Ci sono molti schizzi di vernice lungo i bordi della tela e soprattutto nella parte inferiore. I bordi sono rotti. In basso a sinistra, un foro nella tela taglio di 8x0,5 cm. La tela è spiegazzata. Si vedono numerosi altri vecchi tagli e fori restaurati*". Un'annotazione a matita riporta la data del 13 luglio 1950, senza altra precisazione; presumibilmente si tratta della data di uscita della tela dal Museo: tra il 1950 e il 1955 molte delle opere del Museo di Odessa furono infatti inviate all'Istituto Grabar di Mosca per i necessari restauri delle tele rientrate dopo l'evacuazione negli Urali e di quelle recuperate dalle truppe sovietiche dopo la liberazione. Nel catalogo del 1973 viene cambiato il titolo della tela nel più adeguato *Al posto di guardia*. La tela sarà in seguito sempre presentata, tanto nel catalogo del 1984 quanto in quello del 2017, come una delle opere più interessanti della quadreria. Nessuna delle opere di Magnasco ha mai lasciato il museo per mostre o esposizioni.

Analisi stilistica

Si tratta di una delle tipiche opere corali del maestro genovese, che riesce come pochi a raccontare attraverso la descrizione di tanti piccoli episodi singoli una scena di vita quotidiana collettiva. E davvero in questa tela Magnasco mette insieme tanti dei suoi personaggi preferiti. Dai soldati alle donne coi bambini, dai giocatori ai musici, è un microcosmo che il pittore colloca in un grande cortile

di palazzo rinascimentale, ben riconoscibile dalle sue grandi arcate sostenute da massivi pilastri. Dal disegno della struttura di questa costruzione, ben congegnata, ma senza quella cura e quell'attenzione rovinistica che sarebbero sue tipiche, si può escludere che in questo caso il pittore sia affiancato dallo specialista Clemente Spera. Il cortile, descritto come se fosse una scenografia nella quale l'‘elemento prospettico non è accentuato, si deve dunque a Magnasco stesso. Per collocare una delle scene meno appariscenti del racconto, i soldati che cercano di riposare nei loro giacigli, il pittore amplifica però la profondità creando un ulteriore spazio al chiuso che si intravede fra le colonne.

Tutta la composizione è costruita con una struttura prospettica col punto di fuga collocato esattamente al centro ai due terzi di altezza della tela, in corrispondenza di un corno inglese appeso al pilastro centrale. Nel generale decalare di scala nella profondità, alcune figure spiccano però seguendo una diversa logica espressiva e vengono ingigantite assumendo una maggiore visibilità. Una di esse è certamente la donna seduta che allatta il proprio bambino appoggiandosi a una tavola (fig. 14.02), dipinta in una grandezza maggiore rispetto alle altre, rendendola di fatto fra i protagonisti della composizione anche attraverso una più accentuata illuminazione. Si tratta di una figura cara al pittore, che la replica almeno in altre cinque occasioni a me note, ripetendone forme e colori (*Giocatori d'azzardo, soldati e vagabondi*, Stoccarda, Staatsgalerie, (fig. 14.03); *Banditi a riposo* (con C. Spera), San Pietroburgo, Ermitage, (fig. 14.04); *Il pittor pitocco*, collezione privata, (fig. 14.05); *Il pittor pitocco tra zingari e vagabondi*, Genova, Museo Giannettino Luxoro, (fig. 14.06); *Nello studio del pittore*, Madrid, Accademia Reale di San Fernando, (fig. 14.07). La pratica della replica di figure già sperimentate non si riduce solo al caso della madre allattante: il nobile cavaliere (fig. 14.08) che, ritto come un fuso e sprezzante nei confronti della marmaglia che lo circonda, è il medesimo che guarda *I banditi a riposo* nella tela dell'Ermitage (fig. 14.09), e assomiglia per fisionomia al protagonista della *Satira di un nobile in miseria* del Detroit Institut of Art (fig. 14.10). È insomma certo che la summa di elementi, motivi e figure che il pittore riutilizza, rielabora e ripropone non si limiti a questi due esempi in un dipinto che, come scrive Fausta Franchini Guelfi, segue “l'iconografia tipicamente nordica dei *corpi di guardia* fiamminghi e dei *ritrovi di soldati vagabondi* tedeschi e olandesi del Seicento, che il Magnasco poté vedere nelle collezioni genovesi e in quelle dei Medici a Firenze” (Franchini Guelfi 2015, p. 42). Ogni personaggio ha un suo carattere, e rappresenta quasi una maschera cui corrisponde un particolare tracciato pittorico, che l'artista non cambia al variare delle composizioni, ma che al contrario riproduce allo stesso modo calandolo di volta in volta nelle nuove scene. È un procedere quasi per tipi, che non deve essere ogni volta reinventato e nasce per essere replicato nella sua forma “originale, già definita”. Al di là dei frequentissimi monaci, intenti nelle loro varie attività, che sono il soggetto di molti suoi quadri, nascono così altri personaggi archetipici: oltre alla donna che allatta il bambino e al capitano sui quali ci siamo già soffermati, ecco la donna che insegna a camminare al figlioletto nella tela di Odessa (fig.14.11), che si replica nei *Banditi a riposo* dell'Ermitage (fig.14.12) e nel *Il pittor pitocco tra zingari e vagabondi* di Genova (fig.14.13); il soldato o il bandito a riposo di Odessa (fig.14.14) che ritroviamo anche nella tela *Banditi a riposo* dell'Ermitage (fig.14.15) e ancora in *Soldati e pitocchi*, Parigi Galleria Canesso (fig.14.16); ma pure – prescindendo dalle figure – il tamburo maggiore usato come piano sul quale consumare il pasto nel *Posto di guardia* di Odessa (fig. 14.17) e nella *Cena con picaros*, collezione privata (fig. 14.18) e nel *Il pittor pitocco fra zingari e vagabondi* di Genova (fig.14.19).

Una tela questa che sinceramente è davvero difficile definire nel suo significato reale, in questo caso davvero il titolo non è nulla che una definizione che dobbiamo dare per identificarla, ma che forse non coglierà mai quello che il maestro genovese voleva significare. Come detto questo quadro (fig.

14.20) insieme ad altri quattro era già presente in Russia almeno dalla metà del XIX secolo, solo nel 1976 la Staatsgalerie di Stoccarda ha acquisito una tela del tutto uguale (dal mercato antiquario milanese e romano Fototeca Zeri, scheda n.67682), che non avendo potuto vedere di persona non mi da la possibilità di esprimermi in alcun modo ne sulla tecnica e neppure sulla palette usata (Catalogo multimediale del Museo, inventario n.3279, titolo *Giocatori d'azzardo, soldati e vagabondi*, misure cm 117x146,5) (fig. 14.21).

Scheda n. 15

Alessandro Magnasco, Antonio Francesco Peruzzini

Maria Maddalena

Olio su tela, cm 68x54,5

Inv. ЗЖ-28

Bibliografia: Guida 1937, n. 81; Catalogo 1973, n. 28; Museo 1984, p. 49, p. 221, n. 18; Abramov 2014, p. 34; Museo 2017, p. 49.

Soggetto

La vicenda ambientata nel paesaggio è tradizionalmente narrata nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, scritta tra il 1252 e 1265, dove la vita della Maddalena trova spazio fra quelle di molti altri santi: dal Medioevo in poi, ancora più dei Vangeli, fu quello il testo di riferimento per la storia della santa. Al netto della confusione che spesso sussiste fra Maria Maddalena e Maria di Betania, che fu salvata dalla sua vita di prostituzione, Maria di Magdala fu di fatto l'unica donna apostolo secondo i Vangeli e la *Legenda Aurea* stessa. Donna ricca e colta originaria del lago di Tiberiade, fu redenta da Cristo che la allontanò da una vita dissoluta e la rese una delle figure femminili più importanti della sua vicenda fino alla fine, con la morte in croce e risurrezione.

Vicende collezionistiche e conservative

Come le altre tre opere di Magnasco presenti al Museo, la tela proviene dalla quadreria di Ivan Alessandrovich Sampsonov, collezionista e mecenate di Odessa che alla sua morte, nel 1870, le lasciò in eredità all'università della Novorossiya. Fino alla Rivoluzione d'Ottobre, infatti, il dipinto era esposto nel Gabinetto delle Belle Arti dell'Università. Allora, con l'atto n. 61, insieme a tutte le altre opere d'arte requisite dallo Stato Sovietico attraverso il Fondo Museale, venne assegnata al nascente Museo delle Belle Arti di Odessa. Nella prima Guida del 1924 la tela non è identificabile perché ancora mancava l'attribuzione al pittore genovese e sotto il generico titolo di "Paesaggio" sono registrate molte opere. Nel 1937 la sua identificazione diviene finalmente possibile perché vengono riportate le misure della tela, intitolata *Maddalena* (n. 81 di cm. 66,7x53,4), e soprattutto perché viene per la prima volta segnalata un'attribuzione dubitativa a Magnasco ("Alessandro Magnasco forse"). Come molte altre opere considerate di pregio, il quadro lascia il Museo prima dell'occupazione della città nel luglio del 1941 (cassa n. 2). Nel luglio del 1950 troviamo la *Maddalena* inserita nell'inventario con il nuovo numero ЗЖ-28 (vecchio numero 2757) e la breve descrizione: "*A destra*

nell'angolo inferiore, ai piedi di una rupe con un alto albero, una donna nuda è sdraiata appoggiata su una pietra, coperta da un pezzo di stoffa intorno alla vite. Ha in mano una croce con un crocifisso. Un libro aperto e due vasi sono ai suoi piedi per terra. Dietro di lei c'è una parte di una staccionata di legno con pezzi di catena pendenti. Catene spezzate sono sulla pietra. Sul lato sinistro, (forse) laghi, alberi, colline. Il cielo è dorato. Il colore è marrone verdastro". Nella scheda d'inventario riferita a questa opera è segnalato che nel 1951 l'opera fu restaurata e rintelata, presumibilmente nell'ambito di una più vasta operazione di interventi conservativi sulle opere del Museo iniziata con il restauro della caravaggesca *Cattura di Cristo* da parte del professor Churakov dell'Istituto Grabar di Mosca. Nel catalogo del 1973 il titolo è ancora semplicemente *Maddalena*, ed è confermata definitivamente l'attribuzione, ribadita poi nella pubblicazione del 1984. A partire dal restauro del 1951, la tela è sempre stata esposta al pubblico insieme alle altre del pittore genovese.

Vicende attributive

Come pure le altre dello stesso autore, anche questa tela si trovava già a Odessa nell'Ottocento, anche se solo più di recente è stata riconosciuta con qualche perplessità alla mano di Magnasco. Si tratta di un'opera dedicata alla Maddalena che rientra molto bene in quella produzione del genovese che ripete lo schema del paesaggio con figure, dal momento che la Maddalena, protagonista dell'opera per dimensioni e precisa descrizione pittorica, condivide quasi il suo status con l'ampia distesa arborea, che non le fa solo da cornice ma, per ampiezza e carattere dinamico, diventa una componente non secondaria della scena. È tutt'altro che irragionevole pensare che anche questa possa un'opera di collaborazione fra Magnasco e Peruzzini, ben riconoscibile nella velocità sprezzata delle pennellate bianche e azzurre del cielo, nella fattura compendiaria della cascata che s'intravede sulla destra e soprattutto nella forma degli alberi, che si protendono verso il centro della composizione con rami di forma quasi palmata.

Analisi Stilistica

Il racconto qui presentato da Magnasco è semplice ed essenziale: un paesaggio selvaggio e lussureggiante, con alberi che crescono sulle rocce ma si fanno subito rigogliosi protendendo verso un cielo in via di rasserenamento. La Maddalena, semidistesa sulla nuda terra mentre contempla il crocifisso, sta concludendo da eremita la sua vita trasformata dall'incontro con il Cristo e attende serenamente la fine della sua vita terrena. Magnasco la raffigura lontana da ogni cosa, facendone un esempio estremo di vita contemplativa, una figura che per vivere e morire non ha bisogno di null'altro che della sua fede. È certo un contrasto evidente con le interpretazioni spesso sontuose e sensuali che dello stesso soggetto aveva fornito il Seicento italiano: opere popolate dove vengono descritti preziosamente attributi quali il teschio come *mementi mori* o i gioielli, disprezzati e gettati da parte per descrivere la rinuncia alle ricchezze. Magnasco, la cui produzione affronta spesso temi di vita religiosa con un certo piglio ironico e dissacratore, mantiene invece un tono dimesso e fedele alle fonti in questo caso. Nella figura, vestita di pochi stracci mentre osserva il Cristo sulla scena di questo paesaggio umido e malinconico, Magnasco riversa un pathos potente quanto sincero.

Scheda n.16

Alessandro Magnasco

San Girolamo

Olio su tela, cm 99x74

Inv. ЗЖ-31

Bibliografia: Guida 1924, n. 238; Guida 1937, n. 87; Catalogo 1973, p. 41 n. 31; Museo 1984, pp. 52, 221. n. 21; Abramov 2014, p. 34; Museo 2017, p. 45.

Soggetto

Come molte agiografie, anche la vicenda di Sofronio Eusebio Girolamo, nato in Illiria nel 347 e morto a Betlemme intorno al 420, è narrata nella Legenda Aurea di Jacopo da Varagine in maniera lunga e compendiosa, ma vi si chiarisce che il periodo da eremita nel deserto siriano fu solo una piccola parte della sua lunga esistenza. San Girolamo fu un grande studioso di testi sacri e a lui è dovuta, secondo la tradizione, la traduzione dal greco al latino dell'Antico Testamento, ma anche combattivo uomo di Chiesa (per poco non divenne papa), sostenendo fortemente l'introduzione del celibato per i sacerdoti. Le sue dispute religiose con gli asceti di Aquileia sono riportate come fondamentali così come le battaglie per riportare l'umiltà delle origini nella già potente Curia Romana, ma, non riuscendo a prevalere, passò in Palestina dove, dopo l'eremitaggio, fondò il suo primo convento a Betlemme. Di questo retroterra, della vicenda di un combattente della Fede, sembra tenere conto la connotazione virile del santo in questo dipinto, che nella tavolozza e nel modo di costruire la forma non si discosta dalle scelte consuete al pittore genovese, affezionato a una gamma di marroni e verdastri, in questo caso riscaldata dai rossi delle ombre sulle possenti braccia. Per aumentare la sensazione di volume vengono inoltre copiosamente adoperati "risalti luminosi di un bianco rappreso in pennellate grumose" (Franchini Guelfi 2015, p. 23).

Vicende collezionistiche e conservative

La tela faceva parte della Collezione di Ivan Alexandrovich Sampsonov che nel 1870 fu donata all'Università di Novorossiya di Odessa e, dopo la Rivoluzione, fu requisita dal Fondo Statale Nazionale per essere assegnata al neonato Museo. È citata per la prima volta in una relazione del 1922-23 come opera del Magnasco e viene chiamata *Il pensiero*. Nella guida del 1924 è indicata come collocata nella sala n.7 (piccola sala della pittura italiana) insieme alla *Tonsura* e al *Baccanale* (primo titolo della tela oggi intitolata *Nel posto di guardia*) dello stesso artista. Nella guida del 1937, al numero 87 la troviamo collocata nella sala n. 2 (sala dell'arte italiana del XVI-XVIII secolo) e le misure sono per la prima volta segnalate in cm.100,1x73,4. Un breve commento accompagna la tela: "*è interessante la forte accentuazione nel disegno dei muscoli*". Il 21 luglio 1941 è tra le 105 opere che vengono evacuate dal Museo prima dell'occupazione della città, come per le altre opere del Magnasco è andato perduto il documento che ne attesta il rientro nell'immediato dopoguerra, ma risulta regolarmente nella quadreria del Museo nell'inventario del luglio 1950, con il nuovo numero ЗЖ-31(vecchio numero 2760). Nelle note si trova una piccola descrizione dell'opera: "*una figura nuda seduta di un vecchio con la testa girata a sinistra, con la fronte rasata, che sostiene la testa con la mano destra, e tiene un rosario nella mano sinistra, di fronte a lui c'è un libro e un teschio. La croce è in alto a sinistra*.". Si aggiunge che "*lo strato pittorico si è scurito. Su tutta la tela ci sono piccole screpolature e una serie di graffi"*. L'opera è citata in tutte le pubblicazioni successive (1973,

1984 e 2017) e risulta sempre esposta dal dopoguerra ad oggi, perciò si deve supporre che sia stata sottoposta ad almeno un restauro (presumibilmente negli anni ’50) oltre a probabili interventi conservativi perché attualmente è decisamente in buone condizioni.

Analisi stilistica

Fiero, pieno di energia interiore e fisica, il Girolamo raffigurato da Magnasco sembra riflettere corrucciato scorrendo il suo rosario più che meditare, circondato dai pochi attributi della sua vita eremitica: il crocifisso, il teschio a ricordare la vanità delle cose terrene e il libro della sua Vulgata. Essenziale nella composizione quanto potente nella sua caratterizzazione, il santo è protagonista di una delle poche tele che il pittore dedica a una figura singola in primo piano. Di certo, si tratta di un’opera distante dalla produzione da stanza di Magnasco e destinata piuttosto alla devozione privata, però l’artista non rinuncia alla forte caratterizzazione di un tipo fisico che sembra più quello di un lottatore che di un uomo dedito alla mortificazione del corpo per raggiungere Dio. Distante tanto dalla connotazione macilenta di molte raffigurazioni di Girolamo tra Quattro e Cinquecento, quanto dalle versioni eroiche della pittura barocca, il dipinto presenta una carica espressiva e sentimentale molto peculiare, tipica di un pittore dal linguaggio visionario e talvolta quasi fuori dal suo tempo. La barba grigia, illuminata da qualche tocco di bianco, e la possente descrizione dei muscoli sono una peculiarità di molte figure dell’autore, anche quando sono piccole, e sono stese in questo caso con vigorose pennellate fluenti. Nella mano vibrante si descrive accuratamente il senso di tensione nel far scorrere i grani del rosario verso il basso, mentre le rughe della fronte non descrivono l’età avanzata, quanto piuttosto un cruccio che il santo non riesce a risolvere. Di questa potenza espressiva è coinvolto anche il teschio – che in questo caso non giace a fianco o tra le mani del personaggio, ma è poggiato sui libri e guarda direttamente Girolamo, in una sorta di dialogo diretto – sembra esso stesso contratto e teso, con un’arcata sopraccigliare e gli zigomi talmente accentuate da creare una voragine di buoi nelle orbite dove si perde lo sguardo di Girolamo. In questa soluzione a figura ravvicinata viene esclusa la solita scenografia nella quale Magnasco ci ha abituato a collocare i suoi personaggi: questo è un dialogo diretto tra spettatore e santo, perciò il fondale è inconsistente, appena delineato da pesanti pennellate di verde che lo rende incollocabile, inutile alla narrazione della vicenda.

Scheda n. 17

CARLO FRANCESCO NUVOLONE

Milano 1609 circa - 1661

Carlo Francesco Nuvolone nacque a Milano verso il 1609 da Panfilo, pittore cremonese affermatosi nella capitale. Fu fratello maggiore di Giuseppe, anch’egli pittore. Carlo si formò sotto la guida del padre e del Cerano presso l’Accademia Ambrosiana voluta da Federico Borromeo, fucina insostituibile per gli artisti milanesi della Controriforma. I primi lavori, alcune dei quali dipinti insieme al padre, risentono proprio delle “buone regole”, da pittore cristiano chiamato a svolgere una missione religiosa attraverso le opere, propugnate in quell’ambiente. La sua produzione fu molto intensa e molto presto alla sua formazione presso l’Accademica affiancò una grande attenzione al

lavoro di Giulio Cesare Procaccini, procedendo verso un timbro spiccatamente più personale: uno linguaggio che, pur rimanendo fedele a toni tenebristi e severi, riuscì a manifestare una grande attenzione alla descrizione dei sentimenti, anche con colori che esulano dalla sua più tradizionale palette. I fondi scuri delle sue tele lasciando perciò spazio a una tavolozza più vivace e, in tal senso, il suo Ritratto di famiglia (presumibilmente dipinto insieme al fratello; Como, Azienda Sanitaria) ne è un esempio chiarissimo. Nell'ultimo periodo della sua attività, l'attenzione verso l'esempio di Rubens, Reni e Van Dick influenzò le sue opere, completando quel percorso di schiarimento dei toni e permettendogli di giungere a esiti più addolciti e morbidi. Morì nel 1661 a Milano lasciando un gran numero di opere religiose, ma anche alcune di soggetto profano, un esempio delle quali potrebbe essere la teletta di Odessa.

Atalanta e Ippomene (copia da Guido Reni)

Olio su tela, cm 53,5x74,5

Inv. ЗЖ-21

Bibliografia:

Guida 1924, p. 21 n. 198; Guida 1937, p. 50.

Soggetto

Tema di successo in pittura a partire dal Quattrocento, la gara fra Atalanta, eroina greca imbattibile nella corsa, e Ippomene, che di lei si era innamorato e volle sfidarla (vincendo grazie a tre mele d'oro fornitegli da Afrodite, fatte cadere perché lei si fermasse a raccoglierle), ebbe con le due redazioni di Guido Reni, oggi al Prado e a Capodimonte (fig. 17.01), una visualizzazione monumentale di grande successo. È in effetti una copia variata dalla composizione reniana, o meglio una sua derivazione, anche la tela di Odessa, che ambienta su un fondale indistinto, di nuvole che trascolorano in vari toni smorzati, le due figure seminude, avvolte in panneggi che disegnano forme semplificate nell'aria. Bagnati in una calda luce dorata, i due corpi, dipinti con pochi tratti decisi, divergono nello spazio: Ippomene è proiettato in avanti nella corsa, ma si volta sollecito a verificare che la sua bella contendente si sia fermata, e questa in effetti è raffigurata mentre si china a raccogliere una delle mele d'oro, mentre un'altra sta già nella sua mano. Rispetto al sapiente intreccio di membra e traiettorie dell'originale, qui la distanza fra i due è aumentata e semplificata la loro gestualità.

Vicende collezionistiche e conservative

La provenienza russa della tela è sconosciuta, ma certamente faceva parte di una delle collezioni private che dopo la Rivoluzione d'Ottobre furono espropriate per confluire nel Fondo Museale Statale, che con l'atto n. 61 assegnò l'opera al Museo di Odessa.

La tela è menzionata nella relazione del 1922-1923 del Fondo come un *Adamo ed Eva* da Guido Reni e come tale fu esposta nella prima sala, dedicata alla pittura italiana Nella Guida del 1924, al numero 198, è definita di Guido Reni e il titolo è modificato in *Peccato originale*: era esposta nella sala 6. Anche nella guida del 1937 l'attribuzione è a Guido Reni ma il titolo diventa finalmente, *La corsa di Atalanta* ed è esposta nella sala 2. Nell'inventario del 1941 è al numero 187 e si può identificare poi tra le tele evacuate prima dell'occupazione di Odessa (atto del 21 luglio 1941, destinazione Ufa, cassa n. 2, catalogo 49, inv. 187 titolo *Corsa di Atalanta*).

Dopo la guerra il quadro trova stabilmente collocazione nelle sale della pittura italiana e l'attribuzione al Reni che si trasforma nell'indicazione di autore anonimo. La tela viene definita copia dall'originale.

Nel nuovo inventario del 1950 si trova al numero ЗЖ-21 (vecchio numero 2750) e brevi note a margine segnalano che il quadro è stato reintelato (in data sconosciuta) e presumibilmente anche restaurato, visto che a matita troviamo scritto "tante screpolature, strato pittorico scurito e deformato, buco di 0,4см".

Analisi stilistica

Certamente l'opera quella di Odessa ha la medesima impostazione della composizione di Reni nel mettere in qualche modo in secondo piano l'ufficialità della sfida e concentrare tutto sui due corpi dei contendenti e su pochi elementi distintivi quali i pomi d'oro, le posizioni atletiche dei due giovani e il turbinio di drappi. Tuttavia, differiscono le soluzioni stilistiche. Chi ha dipinto la tela odessina non poteva non conoscere il famoso modello, anche solo in maniera indiretta, e sicuramente ne prese spunto, condividendone le scelte essenziali, ma la somiglianza si ferma solo a questo. L'inquadramento ambientale della nostra tela, con il fondo indistinto fortemente pittorico e reso ancor più offuscato da ragioni conservative, ha un forte impatto su tutta la scena, caratterizzando in senso atmosferico tutta la rappresentazione. In Reni il fondale plumbeo, dipinto con toni ribassati e sottili velature di colore, corre uniforme oltre le due figure che si intrecciano nel passo. Nella tela di Odessa il fondale sembra differenziarsi dietro i protagonisti, con il turbinio di nubi a far da sfondo al solo Ippomene, quasi ad aumentare la separazione con Atalanta. Le tipologie fisiche poi divergono decisamente dal modello: quelle di Reni sono incarnazione di un ideale di bellezza che tiene conto della statuaria greca, mentre nell'opera di Odessa si presentano tipologie più terrene e carnali. Nella figura florida di Atalanta è difficile riconoscere la grande cacciatrice, imprendibile nella sua corsa, ma si ritrova una donna di forme morbide, di certo più vicina a Rubens che a Fidia, e anche Ippomene, rinuncia alla potente virilità da protetto di Afrodite per assumere una tipologia più dolcemente barocca, quasi femminea nella caratterizzazione del suo sguardo.

Lo scambio teatrale dei gesti è collocato in un'atmosfera piuttosto cupa, comune a tanti autori lombardi della prima metà del Seicento, molti dei quali cresciuti nella Accademia delle Arti e del Disegno voluta nel 1621 dal cardinale Federico Borromeo. In questo *Atalanta e Ippomene* si vedono i tratti distintivi del suo modo di dipingere sobrio, senza eccessi di colori vivaci e con figure che normalmente si collocano su sfondi a volte giusto velati di azzurro, come avviene nel *Sant'Antonio col Bambino* di Carlo Francesco (fig. 17.02), secondo una tendenza a toni ribassati e opachi appresa dal padre e da grandi maestri come il Cerano. Col procedere della carriera, il pittore dimostrerà di accedere a una tavolozza più preziosa, ad esempio in un'opera degli anni Cinquanta il ritratto famigliare di Como.

Vicende attributive

L'attribuzione a Carlo Francesco Nuvolone convince d'altronde anche per la tipologia femminile adottata in Atalanta, che ritorna in opere come la *Creazione di Eva* della Dulwich Picture Gallery (fig. 17.03) mentre la gestualità spiccatamente teatrale è comune a una *Morte di Didone* di collezione privata palermitana (fig. 17.04). Da un ultimo, è interessante notare come di questa tela si ritrovi anche una redazione battuta all'asta nel 2011, del tutto simile ma con una palette molto più vivace (fig. 17.05).

Scheda n.18

NICOLAS REGNIER

Maubeuge, Francia 1591 - Venezia 1667

Nicolas Régnier (italianizzato in Nicolò Renieri) *nacque a Maubeuge in Francia il 6 dicembre 1591. Vallone di lingua francese, fece i suoi primi studi d'arte ad Anversa ma operò come pittore di fama soprattutto a Roma e poi a Venezia, poi dove visse fino alla morte il 20 novembre 1667. Suo maestro nella capitale nordeuropea dei commerci fu Abraham Janssens, contemporaneo e in qualche modo avversario di Rubens, pittore classico che amava dipingere grandi figure dagli spiccati contrasti chiaroscurali. Distanziandosi con la sua pittura di storia sacra e profana dalle tipologie predominanti nella tradizione fiamminga maturò i suoi modi anche attraverso un probabile viaggio in Italia, quasi sicuramente a Roma, venendo influenzato dal naturalismo del Caravaggio.*
La sua scuola, nello stesso periodo in cui era frequentata dal giovane Nicolas, ospitava allievi come Seghers, Rombouts e Ducamp, tutti artisti che completarono la loro formazione artistica con soggiorni italiani più o meno lunghi. È esattamente quello che fece anche Regnier, che è documentato al servizio dei Farnese a Parma intorno al 1616, sebbene non si ricordino sue opere o commissioni. Si ha solo la certezza che fu a corte per circa un anno, probabilmente nel periodo in cui era operativo in città Lionello Spada, dal quale poté forse ricevere qualche vago sentore di naturalismo caravaggesco. Intorno al 1620 è documentata la presenza del pittore a Roma. Nicolas ritrovò alcuni vecchi compagni dell'apprendistato ad Anversa, senz'altro Ducamp, e iniziò a partecipare ai vari cenacoli artistici, lavorando nella bottega di quello che da molti era considerato il miglior interprete dell'eredità caravaggesca, Bartolomeo Manfredi, nel cui entourage si ritrovò accanto Artemisia Gentileschi e più tardi Baburen, Honthorst, Valentin de Boulogne e ancora Seghers e Rombouts. Dei loro rapporti, tanto conviviali quanto di lavoro, sono testimoni i bellissimi disegni di ritratto che si scambiarono. Sposatosi nel 1623 con Cecilia Bezi, a Roma Regnier trovò una serenità anche professionale che lo portò a lavorare con buona continuità. Sono del periodo romano un buon numero di opere, tra le quali la Testa virile del Museo Puskin, e varie commissioni per la famiglia Giustiniani. Il suo linguaggio, chiaramente ispirato al Caravaggio per soggetti trattati, scelte compositive e cromatiche, mancava ancora di una sua maturità autonoma, anche se in opere come le Scene di un carnevale (Varsavia, Wilanow Palace Museum) cominciano a percepirsi nettamente modi più personali. Sono comunque assegnate a quel momento serie di derivazioni dal Caravaggio, fra le quali una Maddalena penitente. Nonostante il rapido successo (al questo periodo romano vengono datate una cinquantina di opere) e il riconoscimento fra i membri dell'Accademia di San Luca, l'attività romana dovette subire qualche battuta d'arresto e, probabilmente dopo due aggressioni, decise di tentare una nuova fortuna a Venezia, accompagnato dal fratellastro Michele Desubeo (Michel Desoubley). In laguna il pittore fu immediatamente operativo e iscritto alla corporazione dei pittori: sono proprio di quell'anno 1626, l'Allegoria della Saggezza e l'Allegoria della Vanità dipinte per la corte reale di Torino. Il grande successo veneziano, dovuto alla sicura qualità della sua pittura, fu favorito dalla capacità di tenere buoni rapporti non solo con i colleghi fiamminghi (a Venezia aveva trovato un suo vecchio compagno del periodo romano, Johann Liss), ma con tutto il veriegato mondo artistico cittadino. Ben presto divenne un autorevole componente della Corporazione dei pittori, che lasciò solo nel 1644 quando ebbe "un brevet de peintre du Roi de France" (Lemoine 2007, pp. 102,119,121), e alla professione artistica affiancò anche una fiorente attività di collezionista e mercante d'arte. È d'altronde a Venezia che i suoi modi si fecero pienamente personali: non dimentico del chiaroscuro caravaggesco, educandone e ingentilendone tuttavia il naturalismo, giunse a esiti sontuosamente raffinati, in particolare nell'ultima sua maniera,

particolarmente adeguata a rispondere alle attese di una committenza di altissimo livello, ad esempio le corti Mantova e Modena. Uomo ricco e circondato da una prospera famiglia, che contava quattro figlie femmine (due delle quali sposarono pittori) e due figli maschi, morì a Venezia nel 1667.

Circe

Olio su tela, cm 120x100

Inv. ЗЖ-85

Bibliografia: Catalogo 1973, p. 38 n. 85.

Soggetto

È solo con un certo stupore che, osservando questa raffinata tela, si può riconoscere nella protagonista la malvagia maga Circe, che nell'Odissea attrae a sé il protagonista e i suoi compagni trasformando questi in animali con pozioni offerte loro in coppe di vino: troppo sontuoso il suo vestito, troppo dolce il suo viso, troppo ingenuo quello sguardo, seppure velato di un certo fascino ammaliatore. Viene in soccorso l'indizio costituito da un particolare ormai quasi invisibile, per la leggibilità non ottimale della tela, ovvero una testa di cinghiale che sbuca sulla sinistra. Ma, al di là dell'identificazione, questa e i dipinti a lei connessi che citeremo più avanti dovettero costituire essenzialmente delle opere dedicate all'altera bellezza di figure allusive di forza e virtù femminili. Non meraviglierebbe ad esempio poter interpretare talune varianti della stessa composizione come raffigurazioni di eroine che, secondo la tradizione, trovarono la forza di realizzare il gesto estremo di togliersi la vita: Sofonisba che beve il veleno inviatole dal marito per evitarle la disonorevole prigionia a Roma, o Artemisia di Alicarnasso che diventa tomba del marito e del suo amore eterno per lui bevendone le ceneri.

Vicende Collezionistiche e conservative

La tela è arrivata al Museo in un periodo non identificato tra il 1937 (data dell'ultima Guida del museo pubblicata) e il luglio 1941 (occupazione della città da parte delle truppe rumene-tedesche). Infatti, nell'elenco delle opere evacuate (Atto del 21 luglio 1941) dal Museo di Odessa verso gli Urali, è indicata per la prima volta con il numero di inventario 10123 come opera fuori catalogo: il suo autore è indicato in "Nicolas de Largillière (forse)" e il titolo è, traducendo dal russo, *Ritratto femminile*.
Nel nuovo inventario del 13 luglio 1950 è inserita con la stessa attribuzione al numero ЗЖ-85, e risulta essere esposta nella sala della pittura francese. Dalle annotazioni presenti sull'inventario – un volume piuttosto grande dove, a parte la prima stesura ufficiale con i dati di ogni opera, i curatori delle varie collezioni annotavano a matita o a penna le novità o gli avvenimenti che interessavano le varie opere – si legge che nel 1951 la tela fu restaurata, ma non ci sono dettagli riguardo l'intervento. L'opera è quindi presente nel catalogo del 1973, dove si legge che era esposta nelle sale della pittura francese, con lo stesso titolo e il medesimo autore già indicati, ma con un punto interrogativo. Nel 1975 uno dei curatori, lo storico dell'arte Vasilij Vlasov, attribuì la tela a Nicolas Régnier ritenendola una *Atalanta*: l'attribuzione nasceva dal confronto con l'*Allegoria della fortezza* e la *Pandora* di Ca' Rezzonico a Venezia. Tale assegnazione, valutata dal Comitato Scientifico del Museo, non fu accettata e rimase nei documenti della direzione fino a quando nel 2005 la curatrice dell'opere italiane la rivalutò, approvandola ufficialmente. La tela fu esposta nelle sale dedicate alle opere italiane e fu addirittura posta in bella evidenza accanto alla tela la *Cattura di Cristo* attribuita al Caravaggio. Da

qualche anno, dopo aver visto l'immagine della tela passata in asta da Sotheby's nel 2009, la direzione del museo ha deciso di modificare il cartellino da *Atalanta* in *Circe*; dopo il furto della *Cattura* e la successiva riorganizzazione della sala, la *Circe* è stata trasferita nel deposito dove tuttora è collocata in condizioni purtroppo precari.

Analisi Stilistica

Regnier ha per così dire gioco facile in questa tela, tipica dei suoi modi, connotati da colori fondi, ricchezza nei drappeggi, già amati dal suo maestro Jansenss, che girano in andamenti complicati e si illuminano di cangiantismi propri della seta. Si tratta in questo caso di una delle declinazioni di una composizione famosa di Regnier, nota a partire da una perduta *Allegoria della generosità* già esaltata da Boschini nella sua *Carta del Navigar Pittoresco* (1660, p. 587) (fig. 18.01). Una figura che ritroviamo spesso incarnata in diverse varianti, soprattutto nei visi, forse ispirati alle bellissime figlie dell'artista, a testimonianza del grande valore simbolico delle donne nella sua vita. Infatti, nello studio approfondito della Lemoine (*Nicolas Régnier ca.1588-1667* del 2007) di queste raffigurazioni di donne, a parte quella citata dal Boschini dipinta prima del 1660, se ne contano almeno altre quattro molto simili, attribuibili al pittore o alla sua scuola, che ripetono sostanzialmente la stessa figura con piccole differenze nelle acconciature dei capelli, nei colori delle vesti e nei fondali, talora caratterizzati da aggiunte di animali e fiori (figg. 18.02, 18.03, 18.4). Fino allo scorso dicembre, la tela di Odessa, sconosciuta ai più, la era alla stessa Lemoine, che nel 2007 ha messo insieme comunque la variante riscoperta e restaurata da Roberto Pancheri e proveniente dalla quadreria di un illustre casato altoatesino (Arte Veneta n. 59 2002), passata all'asta da Sotheby's nel 2009 (fig. 18.05), che è sostanzialmente la più simile alla nostra, dalla quale si differenzia per la presenza di un leone oltre a quella del cinghiale e di un formato orizzontale (fig. 18.06). Dell'opera ucraina, valutata su base fotografica, la Lemoine ha potuto affermare che, al netto dello stato conservativo, "si tratta sicuramente di un'opera uscito dallo studio di Nicolas Régnier ed appartiene alla serie delle Allegorie della Fortezza/Generosità ecc… come quella di Ca' Rezzonico… È difficile dire, però se si tratta di un opera autografa o se si deve riconoscere l'intervento dello studio di Regnier."
Nelle sue condizioni decisamente deteriorate, la nostra tela non riesce a suscitare nello spettatore quella seduzione suntuaria che l'artista ha ricercato, tuttora tangibile nell'ovale perfetto del viso della protagonista e nei suoi occhi carichi di fascino, che fissano senza far trapelare alcuna emozione. L'incarnato delicato è solcato da un leggero rossore sulle guance e i capelli sono acconciati in boccoli che scendono sul petto, in una scollatura non profonda, lontana dalla moda veneziana del momento. Nel contrasto della posizione delle due mani, la destra rivolta in alto che solleva la coppa e la sinistra che stringe delicatamente e vezzosamente la seta del vestito, il pittore sottolinea l'ambivalenza delle qualità femminili della seducente protagonista. Sul fondale ombroso sono si delineano un'antica colonna e un libro, spicca il trionfo del colore steso con intensità oramai veneziana da Regnier. La scelta di far ruotare leggermente la figura conferisce più dinamismo rispetto all'*Allegoria della forza*, il cui taglio non consente di indugiare sui panneggi come nel nostro caso. Un vero e proprio dettato dell'arte della seduzione è quello che ci presenta l'artista attraverso la luce e le ombre: il taglio di luce sembra dettare i tempi della visione che corrono paralleli alla tecnica del sedurre; dapprima ci si concentra sul viso in luce, quindi sulla mano sinistra seduttivamente appoggiata alla veste, e solo da ultimo sull'offerta allettante del vino nella coppa foriera di sventure.

Scheda n.19

FRANCESCO RUSCHI

Roma 1600 circa - Treviso 1661

Francesco Ruschi nacque a Roma verso il 1600 da una famiglia borghese di ebrei convertiti ma non ci sono notizie certe sulla sua formazione artistica nella città natale. Si racconta di una sua frequentazione della scuola del Cavalier d'Arpino, di un suo incontro con Francesco Albani e con altri pittori attivi al tempo a Roma, ma in tal senso non esistono conferme, così come a Roma non esistono opere a lui riconosciute. È certo però che il giovane Ruschi ebbe modo di frequentare e conoscere il mondo romano successivo a Caravaggio e che da quello derivasse alcuni canoni che ritroviamo nelle sue prime opere veneziane. Stando a quel che se ne conosce, una sua attività pittorica vera e propria inizia con il trasferimento in laguna, forse al seguito del padre, del quale non si hanno notizie precise. Certamente è a Venezia il 12 gennaio 1629, quando viene sottoscritto il contratto matrimoniale con Ludovica Lusi, ed è proprio dagli anni Trenta del Seicento che che si può ipotizzare il vero avvio della sua carriera veneziana. Naturalmente, in laguna il pittore romano trovò stimoli nuovi e, soprattutto, nuovi riferimenti pittorici ben diversi da quelli conosciuti in patria, così che già nelle sue prime opere si mostra attratto dalla pittura del Veronese. Se ne ritrova conferma in una commissione databile al 1641, ovvero pala d'altare della famiglia Morosini (fig.12) per quella che fino al 1807 era la Cattedrale del Patriarcato di Venezia, San Pietro in Castello. Evidentemente, per ottenere un incarico così prestigioso, Ruschi doveva essere già ben conosciuto in città e le sue opere dovevano già adornare molte delle case signorili. In ogni caso, è da questa data che si conosce in maniera precisa la parabola pittorica di Ruschi, che lo vede protagonista in città con commesse di varie tipo, arrivando a quella forse più importante, ma purtroppo perduta e non databile: il soffitto della chiesa di Sant'Anna, composto da 14 scomparti, con figurazioni anche allegoriche, ricostruito da Safarik. Un lavoro particolarmente complesso per la sua grandiosità, che ebbe critiche particolarmente positive. "Opera la più singolare, che habbia fatto; eccettuato l'Ouato di mezo: senza il quale sono pezzi quattordeci, cò le Parabole dell'Euagelio" come ebbe a specificare Boschini (Le ricche miniere della pittura veneziana 1674, p. 8). Dipinti di Ruschi di quel periodo si ritrovano in tutta Venezia: ben tre opere, inclusa la pala dell'altar maggiore, nella chiesa delle Terese, altre presso le monache di San Bernardo e quelle di Santa Giustina, nel refettorio nuovo dei San Zanipolo e nella chiesa di San Polo. Precedente al 1648 è l'importante incarico del restauro del soffitto della Sala delle quattro porte del Tintoretto in Palazzo Ducale. La morte lo colse nel 1661 a Treviso, dove si era trasferito pochi anni prima, e dove continuava a lavorare alacremente, soprattutto con opere di soggetto religioso citate da molte guide cittadine del tempo.

Allegoria della Verità e della Misericordia *(Allegoria dell'estate)*

Olio su tela, cm 71,2x106,8

Inv. ЗЖ-16

Bibliografia:

Guida 1924, n. 200; Guida 1937, n. 94; Fomiciova 1961, p. 138; Safarik 1976, pp. 327, 331; Catalogo 1973, p. 45, n. 16; Museo 1984, p. 217, n. 6; Museo 2017, p. 32.

Vicende collezionistiche e conservative

Il quadro, che è attualmente collocato nella sala dei pittori italiani del XVII e XVIII secolo, fa parte di quella serie di opere esposta nella sede museale sin dalla sua nascita e viene infatti citato nella relazione che indicava la composizione delle sale del nuovo museo nel 1922-23, nonché in tutte le guide successive. La tela è stata restaurata nel 1954 a Mosca (passaporto del quadro) e da allora è stata sottoposta a un intervento conservativo nel 1966. Attualmente le condizioni della tela non sono ottimali: si riscontra una serie di perdite di colore in vari punti e sostanziose screpolature della superficie pittorica, e risaltano in maniera oramai decisamente evidente i ritocchi effettuati nel tempo in seguito al restauro, non sempre coerenti nella scelta dei pigmenti e ora chiaramente visibili.

Come anticipato, il dipinto è tra quelli che hanno contribuito alla nascita della nuova Galleria della Pittura Antica, provenendo come altre opere dal Museo delle Belle Arti di Odessa, fondato nel 1899. Riguardo la presenza della tela in Italia, purtroppo nessuna fonte antica registra un soggetto simile fra le opere dipinte dal maestro, mentre l'unico riferimento a un'opera in qualche maniera analoga è fornito nel 1856 da Cesare Augusto Levi (*Le collezioni veneziane d'arte e antichità dal XIV secolo ai giorni nostri*, p.191), che riporta come "nelle cose di Antonio Giustinian a S.Eustachio al 13 gennaio 1728" fosse presente "un quadro segnato n.8, sotto camin con soaza d'intaglio dorata, istoriata il Tempo che scuopre la verità, largo q.8 lungo q.8 in circa, copia di Ruschi". Anche considerando che l'approssimazione delle misure negli inventari antichi, e la specificazione "circa" in questo, l'opera menzionata sembrerebbe in effetti quasi quadrata, perciò non consona a costituire un pendant dell'*Allegoria* di Odessa. Si conferma comunque che il tema della "verità scoperta" da un'altra figura era un soggetto trattato dal maestro romano. Tornando nello specifico alla tela della collezione, il quadro arrivò a Odessa proveniente dalla collezione privata Dantsek-Dayka di Bratislava. Ciò è documentato in maniera visibile dal sigillo in ceralacca posto nel retro del telaio (fig. 19.01), nella stessa posizione dove si trova un altro sigillo in ceralacca che ne certifica il passaggio per l'amministrazione statale di San Pietroburgo (fig. 19.02). Infatti, la tela fu acquisita nei primi anni del Novecento dall'importante collezionista Michail Vasilyevich Brajkevich (1874-1940), in quegli anni funzionario statale a San Pietroburgo, poi trasferitosi a Odessa dove fu molto attivo come mercante d'arte e collezionista di opere soprattutto di artisti russi. Tra gli atti del Museo delle Belle Arti si trova la certificazione del 1917 del prestito per l'esposizione temporanea di quest'opera da parte del Brajkevich al museo. Le note vicende della Rivoluzione Russa scoppiata proprio in quell'anno evidentemente fanno passare il quadro come molti altri in quel periodo, tra le opere requisite dallo Stato attraverso il Fondo Museale che con l'atto n. 61 del 1922 che lo assegna definitivamente alla nuova Galleria (Statale) della Pittura Antica. Da quel momento l'attribuzione della tela e il suo titolo varia più volte. Nella relazione, già citata del 1922 è attribuito come "Soggetto

Mitologico” a Paolo Veronese, nella Guida del 1924 è citato nella sala 6 con il numero 200 come “Musa della Scultura” sempre del medesimo artista, nella Guida del 1937 il suo numero di catalogo cambia in 94 ed è descritto nella nuova e più ampia sala 2 dei pittori italiani. A ridosso dell’imminente invasione della città di Odessa da parte delle truppe rumene e naziste, insieme ad altre centinaia di opere d’arte presenti nei vari musei della città la tela viene evacuata in gran fretta verso Oriente (presumibilmente verso la città di Ufa negli Urali). La tela è citata con il numero 94 di catalogo e per la prima volta con il suo numero d’inventario 183 nell’elenco delle opere evacuate il 21 luglio 1941. Nei documenti rimasti dei quadri rientrati a Odessa la tela non appare, e perciò non si è in grado di stabilire quando rientrò esattamente “dall’esilio”, comunque nel 1950 nel nuovo inventario del Museo è presente, assume finalmente il suo attuale numero ЗЖ-16 (ove le lettere cirilliche ЗЖ significano: З=Europa Occidentale e Ж=Pittura).

Vicende attributive

Dopo il citato restauro del 1954 all’ Istituto Grabar Mosca, la tela diventa uno dei quadri sui quali la storica dell’arte Tamara Fomiciova dell’Ermitage di San Pietroburgo dedica la sua attenzione e ricerca; un lavoro che sarà presentato nel 1961 nel saggio in lingua italiana “la pittura Veneta del Seicento nell’Ermitage e negli altri musei dell’URSS” sulla rivista Arte Veneta. È molto interessante sottolineare questo tipo di pubblicazione in lingua italiana riguardante la pittura veneta perché diventerà “una tradizione” degli esperti russi, infatti circa vent’anni dopo (1982) ritroveremo un altro saggio sullo stesso argomento, ma che addirittura coprirà anche il Settecento, scritto dalla curatrice dell’arte italiana del Museo Statale delle Belle Arti A. Puskin di Mosca Victoria Markova. Un articolo che anticipa di soli due anni la grande mostra del 1984, curata proprio dalla Markova, di opere dei maestri della pittura italiana dal XIV al XVIII secolo nei musei dell’Urss (con tele provenienti da 30 musei delle varie repubbliche) tenutasi al Museo Puskin di Mosca.

Tornando al nostro quadro, l’articolato e ampio saggio della Fomiciova dedica una parte importante a questa tela, le conclusioni della studiosa sovietica danno una svolta decisa alla storia di questa opera, infatti, la sua attribuzione al Veronese viene definitivamente abbandonata. La ricercatrice con una serie di confronti con altre opere nelle quali riconosce la stessa mano, definisce in maniera netta l’attribuzione al periodo veneziano di Francesco Ruschi. In merito all’argomento trattato nella tela è interessante leggere direttamente le sue parole: “Si riteneva che il quadro rappresentasse l’Allegoria della Scultura. Ma una figura di donna tiene nelle mani il sole che è rappresentato come una maschera con i raggi. Questo dettaglio suggerisce il vero senso dell’allegoria. È l’“Allegoria dell’Estate” che si rappresenta di solito con una donna che tiene il sole in mano” (Fomiciova 1961, p.138). Questa titolazione è stata fino ad ora confermata dagli esperti del Museo di Odessa che come già segnalato la riportano anche nell’ultima pubblicazione delle opere del 2017, e che anzi in questa pubblicazione segnalano un pendant di questa tela dello stesso artista presente alla Galleria dell’Accademia di Venezia dal titolo “l’Allegoria dell’Inverno”. Le ricerche fatte sulle opere del Ruschi a Venezia, anche con il Curatore delle Collezione del Seicento dell’Accademia di Venezia, confermano al contrario che solo un’opera di Francesco Ruschi è presente nel loro inventario, una “Sant’Orsola” e che nessun’altra opera definita “l’Allegoria dell’Inverno” è da loro presente. Ovviamente sarà interessante comprendere da quale fonte è arrivata questa informazione al Museo, ma in questa fase non è argomento da approfondire. Al contrario tornando al saggio del ‘61 nella sua precisa attribuzione al Ruschi presumibilmente la Fomiciova non ha colto correttamente i “simboli” iconologici presenti nella tela, che non dovrebbe essere definita come “allegoria dell’estate”, ma piuttosto, come già suggerito da Eduard Safarik nel suo saggio *Per la pittura veneta del Seicento:*

Francesco Ruschi (Safarik 1976, pagg. 327,331), “l’Allegoria della Verità e della Misericordia”. Safarik, non vide mai l’opera di Odessa dal vivo ma come onestamente scrive basava le sue osservazioni solo su una fotografia a suo dire “non ben leggibile” eppure riesce a cogliere a pieno la discrasia d’interpretazione delle due figure.

Infatti, il tema del lavoro dell’artista non è certamente una allegoria dell’estate, nella tela manca visivamente la “sensazione” dell’estate, la luce accecante che la contraddistingue, lo sfondo di pieno azzurro come solo il cielo veneziano sa essere. Al contrario troviamo la luce chiara, pulita quella che può permettere alla figura principale (quella di sinistra) di guardare a pieni occhi l’“ospite”, in una scena che ha come fondale quasi teatrale un cielo azzurro ma striato di un grigio decisamente poco estivo. E da ultimo, ma sinceramente è da considerarsi come uno degli elementi fondamentali per supportare tale interpretazione è che, alla figura principale mancano i simboli dell’estate. Infatti, nessuno dei tradizionali attributi (fig. 19.03): le spighe di grano, la frutta, in alcuni casi la falce, mancano completamente nell’immagine e in questo caso non sono simboli secondari. La tradizione iconologica dell’estate è tra le poche che è rimasta sostanzialmente immutata nei secoli, già dagli antichi affreschi di epoca antica di Cerere per i romani e di Demetra per i greci hanno assunto sempre le medesime sembianze con i relativi attributi simbolici. Come scrive il reggiano Vincenzo Cartari, nel suo “le Imagini de gli Dei de gli Antichi”, già nel 1556, Cerere è una “...matrona con ghirlande di spiche in capo e teneva un mazzetto di papaveri in mano, perché questo è segno di fertilità”. (fig. 19.04). Allora perciò potrebbe essere più corretto interpretare la donna in piena luce, colei che riceve, “incontra” l’altra figura in questo inizio d’abbraccio come un’essenza ben più eterea della materiale estate: la Verità. E in tal senso dal punto di vista iconologico il disco del sole nella mano è un marcatore assolutamente preciso “ignuda come si è detto, nella destra mano il sole” (Ripa, 1611, p. 531); esso esprime la Verità, che attraverso la luce (il sole) deve guidare la vita dell’uomo. Un tema questo che ritroviamo in Pompeo Batoni (fig. 19.05) “Verità e generosità” e nella famosa opera della Galleria Borghese del Bernini “la Verità svelata” (fig. 19.06).

Un uomo insieme alla verità deve incontrare nel suo percorso terreno anche la misericordia, è qui il senso di questo abbraccio tenero, di questa congiunzione allegorica: vivere nella luce della verità, ma accompagnandola sempre con quella più discreta e sana misericordia. E in tal senso l’opera del Ruschi assume non solo un valore allegorico ma simboleggia anche una forte caratterizzazione religiosa, proprio come in molte delle altre opere che il pittore realizza in quel periodo veneziano, prima fra tutte il monumentale soffitto oramai disperso di sant’Anna dove il pittore esprime in maniera assolutamente nuova soggetti religiosi coniugandoli alla sensibilità e alle “maniere” veneziane. E proprio tornando al saggio di Safarik si può avere una risposta al significato della seconda figura, infatti l’autore nella nota esplicativa dell’immagine di Odessa (Safarik p. 331), identifica “la Verità” secondo i canoni di Ripa (che sono quelli che hanno guidato il Ruschi in tutta l’opera di Sant’Anna) ma non è in grado di identificare il frutto nella mano della donna a destra. In maniera esplicita dichiarando che la foto già citata del quadro a sua disposizione non è chiara. Perciò formula due precise ipotesi; nel caso in cui il frutto fosse un melograno tale allegoria dovrebbe essere identificata in quella della “simulazione”; al contrario se il frutto fosse stato un cedro si tratterebbe sicuramente della “misericordia”. E questa sua interpretazione non solo è basata proprio sulla iconologia del Ripa e anche di altri autori del tempo che indicavano il cedro (fig. 19.07, 19.08) come uno dei simboli della misericordia, ma anche dall’opera dello stesso Ruschi a Sant’Anna. Infatti, nella tavola allegoria della quinta e della sesta beatitudine, “la purezza di cuore e la misericordia”, il Ruschi fa stringere un frutto di cedro alla mano sinistra della donna (Safarik 1976, p. 317).

Perciò, visto che ora abbiamo a disposizione anche il quadro dal vivo e possiamo identificare perfettamente quel rametto in un cedro, e abbiamo tutti gli elementi per definire il soggetto di questa tela come "l'Allegoria della Verità e della Misericordia" (come cita la Bibbia nel Libro dei Salmi capitolo 85 versetto 11 "…misericordia e verità si incontreranno…").

Analisi Stilistica

La tela di Odessa si trattava presumibilmente un sovrapporta, analoga a quella citata in casa Bartolo Dafino da Ridolfi (1648, pp. 201, 691). Dal punto di vista stilistico, il dipinto si approssima a opere di carattere religioso come la *Sant'Orsola* dell'Accademia e la *Maddalena* delle Terese (chiesa di Santa Teresa nel sestiere di Dorsoduro a Venezia). E non solo nella *Sant'Orsola* delle Gallerie dell'Accademia, ma anche nel *Ripudio di Agar (Museo Civico Treviso)* e nel *Ritrovamento di Mosè* (Duomo di Conegliano) sembra ritrovarsi la medesima donna raffigurata come la Verità del nostro quadro, altro indizio interessante che conferma l'attribuzione a Ruschi in una data certamente posteriore al lavoro di Sant'Anna (1650). Un lavoro questo che riflette in maniera piuttosto decisa le caratteristiche di questo autore, che come lo definiva Safarik (1976, p.307) "un romano immeritatamente trascurato finora dalla critica; pittore di educazione caravaggesca ammiratore ed interprete del Veronese". In questo quadro alcune delle caratteristiche pittoriche riconosciute al Ruschi le ritroviamo in maniera chiara e forse anche troppo smaccata: questo grande piacere nel dipingere con colori vivaci ma freddi, questa sua tendenza a rendere le figure, che pur in questo caso quasi fuoriescono dal quadro, solo come un elemento decorativo dello stesso. il tutto con una luce radente proveniente da un lato che però non crea ombre profonde, nette come nella migliore tradizione caravaggesca. Ma non solo, questa maniacale ricerca della perfezione di alcuni particolari femminili che ritroviamo in tutte le sue opere come le acconciature che in questa tela ritroviamo in maniera anche troppo accentuata, rispetto alla minor ricerca del particolare nella descrizione dei corpi femminili. Non manca neppure come già accennato, l'uso del drappeggio sui corpi ignudi che diventa anche questo elemento decorativo essenziale nella composizione. Forse l'unico particolare che in questa opera non trova spazio, che certamente è elemento distintivo delle sue opere veneziane, è un qualche elemento architettonico presente nella composizione. Ma quest'opera come già detto "quasi sospesa nell'aria" fu concepita presumibilmente come un soprapporta di una casa privata e doveva perciò integrarsi con gli elementi architettonici decorativi già esistenti nella parete alla quale era destinato.

Il quadro raffigura due figure di donne che occupano completamente lo spazio della composizione: la prima distesa mollemente, quasi completamente nuda, e nell'atto di accogliere l'altra figura femminile con tenero abbraccio, la seconda le si appoggia al corpo con delicata dolcezza. Solo piccoli spazi della superficie pittorica sono liberi, dedicati allo sfondo: un cielo azzurro venato di tenui nuvole grigie che esaltano le due figure femminili in piena luce. Il pittore crea un intreccio di questi corpi fortemente sensuale per le loro forme femminili abbondanti, ma leggere come se fossero sospese in uno spazio indefinibile. Gli sguardi si incrociano intensamente come se stessero per incontrarsi amorevolmente. Solo due elementi della composizione sembrano essere collocati in maniera "distaccata" e simbolica: un ramo di cedro che la seconda donna stringe delicatamente nella mano sinistra e una maschera raffigurante il sole retta nella mano destra dalla figura principale. Un sole rappresentato con un viso dai chiari tratti femminili, rivolto verso lo spettatore con uno sguardo penetrante e interrogativo, come a voler attirare l'attenzione di chi guarda per indurlo a riflettere sull'incontro che appare nella tela.

I corpi sono delineati dall'artista con attenzione ai particolari: le mani delle donne sono lunghe e affusolate, le acconciature dei capelli complesse, con una treccia che corona la testa ad accentuare l'ovale dei visi. Solo il volto della figura a sinistra è in luce e completamente visibile, i suoi lineamenti sono marcati da un disegno netto ma gradevole, mentre l'altra donna esibisce allo spettatore la stessa cura nell'acconciatura, facendo intravedere il viso in ombra solo di profilo. Anche le vesti che parzialmente coprono i corpi, due semplici panneggi l'uno rosato e l'altro bianco (ma si fa grigio nell'ombra), sono dipinti con grande studio nell'intenso drappeggio, che pare scivolare con naturalezza per favorire l'incontro dei corpi.

Scheda n.20

BERNARDO STROZZI

Genova 1581 – Venezia 1644

Bernardo Strozzi (detto il Cappuccino o il Prete Genovese) nacque a Genova nel 1581 da una famiglia benestante che lo indirizzò verso gli studi letterari, anche se già da fanciullo aveva dimostrato le sue capacità artistiche. Alla morte del padre, lasciò gli studi e con l'assenso della madre divenne allievo di Pietro Sorri, pittore senese uscito dalla bottega dei Salimbeni. Sorri aveva iniziato a lavorare in patria passando poi a Venezia, Genova, Firenze e Roma per poi tornare nella città natale. A Genova fu maestro di Strozzi, subito dopo il suo soggiorno a Venezia durato ben cinque anni e questo fu fondamentale per iniziare il giovane allievo non solo a una tecnica alla veneta, ma anche alla curiosità verso quella scuola pittorica. Già discreto pittore, Strozzi prese i voti come cappuccino e durante il noviziato continuò a dipingere nel proprio convento, ma presto la sua abilità fu conosciuta anche all'esterno, soprattutto per merito di Giovan Battista Riviera, nella cui raccolta, fra i vari quadri del giovane, stava un Matrimonio mistico di santa Caterina molto ammirato. Riguardo il periodo genovese sono riportati diversi aneddoti sulle sue difficoltà nel coniugare la vita artistica con quella del convento. È certo che Strozzi cercò più volte di lasciare l'ordine per perseguire la carriera artistica senza condizionamenti. Viene documentato da varie fonti che nel 1610 lasciò il convento per tornare in famiglia e puntare sull'attività di pittore: nelle grandi collezioni di Genova erano presenti ai tempi opere importanti di molte scuole diverse, perciò il suo primo periodo fu certamente influenzato tanto dal suo maestro quanto dai grandi lombardi. Tra il 1610 e il 1630 fu uno dei protagonisti sul panorama genovese, potendo contare su un gran numero di committenti, e in particolare sulla famiglia Doria che gli affidò un buon numero di affreschi da realizzare nei propri palazzi. In quel periodo alla sua fama di frescante Strozzi accostò una fortunata produzione da stanza e da altare. Per la produzione profana, fu addirittura accusato dai confratelli cappuccini, che alla morte della madre nel 1630 gli imposero di riprendere la vita conventuale. Non è chiaro se nell'occasione fu costretto a un periodo di reclusione, ma è certo che proprio in quell'anno fuggì a Venezia. Nella città lagunare, da artista intraprendente, iniziò a lavorare come ritrattista di personaggi importanti, perciò molto rapidamente le commissioni crebbero così come maturò uno stile sempre più individuale, che coniugava la sua vigorosa formazione pittorica

genovese con una felicità di tocco più veneziana. Noto a Venezia come il "Prete genovese", toccò il massimo livello di notorietà all'approssimarsi del quinto decennio, poco prima di morire nel 1644 dopo aver dipinto molto tanto per la città di adozione quanto per fuori. In Russia i due musei più importanti, l'Ermitage di San Pietroburgo e il Puskin di Mosca, ospitano diverse sue opere: nelle collezioni del primo spiccano Tobia che guarisce il padre, un'Allegoria delle arti, San Maurizio e l'angelo, David con la testa di Golia e un San Giovannino, mentre al Puskin è conservata la famosa Vanitas, suo capolavoro maturo databile attorno al 1637.

Ecce Homo

Olio su tela, cm 123x98

Inv. ЗЖ-256

Bibliografia: Guida 1924, n. 273; Guida 1937, n. 282; Markova 1983, pp. 139-142; Markova 1986, scheda n. 30; Museo 2017, p. 29.

Soggetto

Ecce homo, "ecco l'uomo", sono le due semplici parole con cui, secondo la *Vulgata*, Ponzio Pilato presentò Cristo flagellato davanti al popolo e corrispondono a un'iconografia molto fortunata nella pittura italiana fra Cinque e Seicento, sia in opere private sia in pubbliche, dove si volesse celebrare il corpo sofferto del Salvatore facendone il centro emotivo di composizioni spesso di iconica semplicità, come nel caso del dipinto di Cigoli a Pitti o del più famoso Caravaggio di Genova. Il tema ha avuto d'altronde innumerevoli interpretazioni, alcune più concentrate a rappresentare Cristo, descrivendone il corpo piagato e il contegno eroico che ci si attende dal figlio di Dio (oppure l'atteggiamento impotente, gli occhi rivolti verso terra, sottolineandone la natura umana), altre invece pronte a divagare raccontando con espressività caricata i carnefici attorno a lui, presentandolo quasi come un agnello sacrificale.

L'*Ecce Homo* di Bernardo Strozzi del Museo di Odessa è collocabile in quest'ultima tipologia sentimentale: un uomo preso in mezzo dai suoi aguzzini, mostrato alla folla come il trofeo dei vincenti, che ora ne pretendono il sangue quasi fossero animali impauriti. La gamma dei rossi caratterizza l'atmosfera surriscaldata di questa tela, dove Strozzi, fedele alle sue preferenze solite, usa colori intensi, terre rosse e marroni, che stende a corpo senza indugiare in velature e mezzi toni, sottolineando con accensioni improvvise i punti salienti. Le mani di Pilato, il viso eccitato e grottesco del carnefice incapsulano la figura di Gesù, stretta in una parentesi di corpi invalicabile. Strozzi sottolinea in questo modo l'ineluttabilità di ciò che deve accadere. Cristo dovrà andare a morte e se ne mostra cosciente, abbassando la testa mentre gli occhi cercano di non guardare di fronte a sé. Le sue membra chiare sono in evidente contrasto cromatico con chi lo circonda. Strozzi rende la scena attraverso queste forti mezze figure ben "colorite" e intersecate fra di loro dalle traiettorie dei gesti evidenti e plateali, in una composizione che non colpisce per una particolare ricerca di bellezza pittorica, che evidentemente lo stesso autore non vi cerca, ma che punta all'emotività dello spettatore con l'uso scabro e violento della pittura. Nelle radiografie, il rovello delle pennellate si può ben apprezzare, osservando i ritocchi e le modifiche compiute da Strozzi in corso d'opera. Purtroppo, l'immagine radiografica a disposizione può trarre in inganno perché è il risultato di un collage di lastre delle singole parti della tela, tuttavia permette di avere una sufficiente impressione del lavoro

dell'artista. Sembra ad esempio che fosse intervenuto a moderare il drappo che copre le nudità di Cristo, forse nell'intenzione di alleggerirne la figura dando maggiore evidenza al corpo. Anche nella figura di Pilato sembrano esserci dei ritocchi, non chiarissimi, per cui la prima stesura pare avere un maggior drappeggio nella parte inferiore del mantello, che invece scompare nella stesura finale, dando un effetto più contrastato alla figura. Tutta la parte inferiore del dipinto comunque sembra essere stata elaborata più volte, e va considerato che la figura di carnefice in basso sembrerebbe non essere presente in una prima stesura, o comunque apparire in una posizione diversa: si intravedono pennellate che sembrano descrivere una rotazione della stessa. Tutto fa intendere che l'opera, che a prima vista appare come lavorata di getto, abbia al contrario avuto una elaborazione più complessa.

Vicende collezionistiche e conservative

L'opera fu destinata dal Fondo Museale Statale (atto n.61) al Museo di Odessa nel 1923, provenendo dal gabinetto delle Belle Arti dell'Università della Novorossiya alla quale era stata donata nel 1870 dal collezionista Ivan Alexandrovich Sampsonov. Già nella Guida del 1924 è citata come un *Ecce Homo* al numero 273, collocata nella sala 8 dedicata alla pittura fiamminga. Nel 1937 la Guida la segnala come collocata nella sala 6 della pittura olandese, (sono riportate le misure cm 94x120) poiché nel frattempo l'attribuzione era stata spostata verso un anonimo seicentesco di quella scuola. Pur non essendo stata evacuata nel luglio del 1941 prima della caduta della città di Odessa (evidentemente fu invece trafugata dalle truppe occupanti), è nell'elenco delle opere restituite all'Unione Sovietica (atto n. 52 dal Museo di Kherson, 8 agosto 1946). Nel nuovo Inventario del Museo stilato nel 1950 (29 luglio), si riconosce che l'opera è di un artista italiano del Seicento. Il valore del quadro è chiaramente riconosciuto dagli esperti del museo, tant'è che sulla tela vengono effettuati ben due interventi. Uno avviene nel 1956 a Odessa, curato dal professor Churakov dell'Istituto di Restauro Grabar di Mosca (lo stesso l'anno prima aveva terminato il delicato restauro della *Cattura di Cristo* attribuita al Caravaggio). Un secondo invece fu compiuto nel 1966, con la tela trasferita al Grabar di Mosca dove la dottoressa Cherkasova ne curò un approfondito restauro, durante il quale vennero effettuate le prime radiografie (fig. 20.01) e il primo esame dei pigmenti.

Vicende attributive

Curiosamente, né la pubblicazione del 1973 né quella del 1984 citano l'*Ecce Homo*, ma proprio nel 1984 la tela partecipò a una mostra al Museo Puskin di Mosca. Nel catalogo di quell'esposizione è schedato da Victoria Markova, che lo presenta come opera di Bernardo Strozzi (fig. 20.05). L'attribuzione era basata sul confronto con opere del genovese, tra le quali la Markova segnalava tre versioni dello stesso tema presenti in collezioni italiane (una collezione privata fiorentina, la raccolta Vergani a Genova, e una terza di cui non specifica la collocazione), e rafforzava tale tesi leggendo una vecchia etichetta in italiano presente sul telaio: "Ecce homo…Strozzi detto il Cappucino". Da un recente esame del retro del quadro risultano chiaramente presenti due etichette incollate sul legno: una chiaramente datata gennaio 1948 nella quale si riporta in lingua russa "Ecce homo…autore sconosciuto" e un'altra decisamente più antica e molto consunta che effettivamente presenta il testo italiano riportato dalla Markova (fig. 20.02). Singolarmente, l'attuale telaio ha un legno decisamente di epoca moderna perciò il cartellino, dove la Markova legge "una scritta in italiano, non più tarda del XVIII secolo" dovette esservi applicato a seguito di una sostituzione del telaio originale. È da segnalare che, poco prima dell'autorevole intervento della storica dell'arte del Puskin, tra i curatori del museo, V. Vlasov aveva proposto un'attribuzione a un altro genovese come Orazio de Ferrari, ma non fu mai accettata ufficialmente (fig. 20.04). Ricercando fra le opere giovanili del pittore, una

Madonna col Bambino e san Giovannino che gli porge un piatto di frutta (Milano, Museo Poldi Pezzoli) databile vero il 1615-1618 mi pare sia particolarmente accostabile al Cristo di Odessa per lineamenti e postura (fig. 20.03).

Nel maggio 2012 è stato effettuato a Odessa un intervento conservativo sulla tela a cura dell'Istituto nazionale di Restauro e Conservazione di Kiev (fig. 20.06). Nell'ultima pubblicazione del Museo, del 2017, l'opera è correttamente citata e si segnala che è collocata nelle sale dedicate alla pittura italiana. Riguardo la provenienza antica della tela, non ci sono purtroppo evidenze. Alle fonti citate da Victoria Markova che menzionano tele di Bernardo Strozzi di medesimo soggetto, è utile aggiungere altre due interessanti segnalazioni. Una è il testamento del 1729 del collezionista Adriano Sani di Siena (Archivio di Stato di Siena), dove, tra le 394 opere inventariate, al numero 231 si ricorda "un quadro con un Ecce Homo, et altre figure del Cappuccino Genovese, con cornice intagliata, e dorata". La seconda è negli inventari di casa Mattei a Roma, dove già dal 1729 al numero 4 si trova un "Ecce homo con cornice scura filato d'oro del Prete Genovese"; l'opera ricorre poi in tutti i documenti fino 1802 (anno della vendite di molte opere di casa Mattei, compresa la *Cattura di Cristo* del Caravaggio ora a Dublino), quando la si specifica "nell'appartamentino del Cardinale" (*Cappelletti*, Testa 1994, p. 256) definendola al numero 64 come un "Cristo coronato di spine quadro di due mezze figure" valutato 800 scudi. Purtroppo, allo stato attuale è impossibile determinare se l'opera di Odessa fosse una di queste.

Scheda n. 21

Anonimo

San Marco Evangelista *(scuola veneziana del XVII sec.)*

Olio su tela, cm 36x25,5

Inv. ЗЖ-1

Bibliografia: Guida 1937, n. 485; Catalogo 1973, p. 35, n.1.

Soggetto

L'uomo nella tela è un santo, vista la chiara aureola, raffigurato in età avanzata, ma il suo corpo è ancora decisamente forte e vigoroso, i suoi lineamenti sono marcati, stempiato con capelli ricci e lunghi e con baffi e barba forte e bianca certamente un uomo saggio. Il suo mantello rosso (del martire) e la sua tunica azzurra (tipico abito del "guardiano celeste") sembrano indicare la tipica iconografia del martire. Scrive su un grande su un grande libro appoggiato su una grande roccia in un luogo isolato che potrebbe essere certamente una grotta. Un soggetto che in tutte le identificazioni usate nel tempo dai vari inventari del Museo è sempre: Pietro o l'apostolo Pietro.

Questa interpretazione del San Pietro è abbastanza inusuale per come lo troviamo descritto nella tela: colto nell'atto di scrivere, una delle due sue uniche lettere che ci sono state tramandate dalla tradizione

cristiana. Vista la provenienza "popolare" del fondatore della Chiesa di Roma, in effetti sono decisamente rare le sue rappresentazioni pittoriche in questa veste. La maggior parte dell'iconografia pietrina nel suo periodo di Padre della Chiesa lo presenta, o nel momento del suo martirio. Questa opera di Odessa rientra proprio in questa categoria, almeno per come è stato interpretato dagli esperti russi e ucraini poi, un Pietro da solo, e non piangente.

Vicende collezionistiche e conservative

Il quadro non è presente nella guida della Pinacoteca della Pittura Antica del 1924 (vecchia dizione dell'attuale museo), ma appare nella guida del Museo del 1937 con il n.485, esposto nella sala n.8 dedicata all'arte francese come di anonimo dal titolo "l'Evangelista". Attribuzione che cambia nel gennaio 1948, (fig. 21.02) da come si può leggere nella stampigliatura sul retro della tela (fig. 21.01) nella quale il numero dell'inventario cambia in 2730 la titolazione è "Apostolo Pietro" e l'autore è definito il Tiepolo. Nell'inventario del 1950 (quello ancora attualmente in uso) si definisce l'autore in "anonimo della cerchia del Tiepolo" e si specifica con l'atto 28/194 che la tela proviene dal Museo Storico Archeologico di Odessa.

La tela è decisamente semplice nella sua composizione e anche nella sua costruzione pittorica, i tratti del Santo e più in generale di tutte le parti della composizione non hanno una particolare complessità tecnica. Anche la pessima situazione della tela, piena completamente di screpolature del colore (il quadro risulta essere stato rintelato, ma sembra che tale operazione non abbia portato a risultati apprezzabili) non aiutano una lettura approfondita dello stile e delle pennellate. Prima della guerra questo "apostolo Pietro" deve essere stato sicuramente in buone condizioni, non si spiegherebbe altrimenti la scelta di evacuarlo (nella documentazione relativa il titolo rimane "l'Apostolo" e l'attribuzione è al "Tiepolo?". Poi anche dopo il suo rientro per anni (almeno fino agli anni '70, infatti nel catalogo del 1973 è citato come di anonimo del XVIII secolo, cerchia di Giovan Battista Tiepolo) è rimasto esposto nelle sale del museo (ora giace senza alcuna ipotesi di un intervento di restauro nel deposito). La tela purtroppo è davvero in pessime condizioni e necessità di un serio restauro per poterla forse riportare almeno ad una condizione di "visibilità", e di una serie di radiografie che ne permetterebbe uno studio più approfondito e che scioglierebbe definitivamente la natura del soggetto dipinto.

Vicenda attributiva

Vista la provenienza "popolare" del fondatore della Chiesa di Roma, sono decisamente rare, come già detto, le sue rappresentazioni pittoriche in questa veste. Avendo avuto la possibilità di esaminare direttamente l'opera ho maturato l'ipotesi che l'interpretazione che questa opera che da sempre la vede come un apostolo Pietro non è corretta. Vista la condizioni davvero pessima della tela: lo strato pittorico si è screpolato in più punti e i colori originali sono incapsulati dai vari strati di vernice che nel tempo sono stati posti sulla tela per preservarla, "vedere" bene la composizione è decisamente arduo. Comunque, proprio l'esame dal molto vicino si intuisce che nella parte in basso a sinistra della composizione, quella che si potrebbe identificare come un altro grande masso ai piedi della figura principale non sembra una pietra (fig. 21.03) Il colore è decisamente diverso rispetto a quella grande dove poggia il libro dell'apostolo, alcuni punti illuminati nella parte superiore di tale elemento dalla luce sembrano delineare una criniera di un animale e anche nella parte frontale si intravedono dei segni che possono identificarsi come una grande narice e degli occhi. Insomma, credo che ci siano gli elementi per poter immaginare che in quella parte, oramai divenuta quasi illeggibile dal deterioramento dello strato pittorico, sia dipinto un leone (fig. 21.04), e ciò sarebbe maggiormente

conforme alla tradizionale iconografia di uno degli evangelisti, che in questo caso sarebbe San Marco, e non l'apostolo Pietro il personaggio che l'anonimo artista raffigura nella tela, ciò rientrerebbe anche in una iconografia più tradizionale delle due figure. Viste le sue dimensioni molto limitate, la tela la si potrebbe immaginare collocata in una piccola chiesa cattolica (come già accadde per altri due evangelisti presenti nel Museo: il San Luca e il San Matteo di Frans Hals), o ancora più realistico pensare alla provenienza da una piccola cappella privata di uno dei palazzi dei mercanti italiani di Odessa, che in gran numero erano proprio veneziani. Sinceramente, l'attribuzione alla cerchia del Tiepolo e anche la sua ipotetica datazione non ha oggettivi e sostanziali supporti per essere confermata, pur ritenendo più coerente ravvisare in questa tela un San Marco Evangelista e non un San Pietro, questa ipotesi potrà essere confermata solo da un adeguato restauro della tela e dal relativo esame radiografico.

Scheda n. 22

Anonimo

Doge veneziano Antonio Grimani

Olio su tela, cm 232x165

Inv. ЗЖ-196

Bibliografia: Odesskij vestnik (Bollettino di Odessa) n. 194, 4 settembre, n. 215, 14 ottobre 1865; Guida 1924, n. 18; Vlasov 1975, pp. 28-30.

Soggetto

Un grande ritratto di Doge, rappresentato nella maniera più possente possibile e non solo per le dimensioni della tela decisamente fuori dal comune per una raccolta privata, ma soprattutto presentato in modo tale da creare nello spettatore la potenza, forse tra le righe quasi l'onnipotenza del personaggio. Grazie ad una scelta della composizione che pone l'unico elemento animato: il torvo e rugoso viso del doge che chiaramente si riconoscere essere Antonio Grimani, in posizione così lontana dalla vista di chi guarda che non può che incutere soggezione.

Vicenda collezionistica e conservativa

Non si conosce la data di arrivo dell'opera in Russia, ma di certo era a Odessa nel settembre-ottobre del 1865, quando è documentata la sua presenza nella seconda mostra di opere provenienti dalle collezioni private della città, organizzata dalla Società delle Belle Arti (n. 32 del catalogo: *Ritratto di doge*, attribuito a Tiziano Vecellio). L'opera faceva parte di una delle quadrerie più prestigiose della regione, quella del Conte Tolstoj. Una famiglia molto importante a Odessa, di antica nobiltà e presente con i propri rappresentanti sostanzialmente in tutte le principali città dell'Impero. In

particolare, il proprietario della tela era Michail Dmitrievich Tolstoj, mentre fu suo figlio Michail Michajlovich a donarla alla biblioteca pubblica della città nel 1897, quando fu registrata al numero 1 dell'inventario dell'istituzione.

Come anticipato, non si ha alcuna documentazione di come l'opera fosse potuta arrivare nell'Impero, e sinora si è sempre ipotizzato l'acquisto da parte di Tolstoj direttamente a Venezia. Da alcune recentissime ricerche però è emersa la presenza di vari discendenti della famiglia Grimani già dalla fine del Settecento in Russia: il 2 maggio 1789 Giovanni Pietro (Zampiero) Grimani fu nominato ambasciatore della Serenissima a San Pietroburgo presso la corte di Caterina II, dove rimase fino all'ottobre 1794, mentre un altro membro della famiglia, Anastasi Grimani, si stabilì nella città portuale di Taganrog, sul mare d'Azov, dove fondò una distilleria di vodka. La figura che potrebbe essere legata alla nostra tela è però Manuil (Emanuele) Grimani, che nel 1797 era nel Governatorato proprio della città di Odessa, dove occupava una carica di grande spicco nella giovanissima amministrazione: era infatti una sorta di assessore alle finanze. Una presenza straniera a così alto livello non deve d'altronde meravigliare se si pensa che il governatore della neonata Odessa, fondata nel 1794, fu Josef (Giuseppe) de Ribas, napoletano e suddito dei Borbone.

Da quel che risulta, alcuni membri della famiglia Grimani rimasero in Russia anche durante la Rivoluzione e almeno uno di loro partecipò alla Seconda Guerra Mondiale, ma in seguito, durante il periodo stalinista, molti cambiarono cognome, sebbene ancora oggi Grimani ha qualche attestazione sia in Ucraina che in Russia. Tali informazioni purtroppo non ci permettono di collegare con sicurezza la nostra opera direttamente a quelle presenze, ma aprono comunque la strada a una suggestiva ipotesi cui si potrà lavorare. Tornando alla storia documentata della tela, sappiamo che, come tutte le opere d'arte della regione, fu requisita dal Fondo Statale Museale e già nel dicembre del 1921 la troviamo al numero 49 tra le poche opere inventariate dal nuovo Museo delle Belle Arti. Nella prima guida del 1924 è segnalata come *Ritratto di sconosciuto* copia da Tiziano e risulta nella sala 1, dedicata ai ritratti, segnata col numero 18. La tela non è nell'elenco delle opere evacuate prima dell'occupazione della città, ma ciò non deve meravigliare perché per le sue dimensioni ragguardevoli non fu forse possibile caricarla nei vagoni ferroviari: rimase perciò al Museo o comunque in città, e fu trafugata dalle truppe d'occupazione rumene. Tornò nel 1945 (atto n. 105 del 26 aprile 1945) dopo la fine delle ostilità, come copia da Tiziano dal titolo *Il doge di Venezia*. Nell'inventario del luglio 1950, la tela è inserita con il nuovo numero ЗЖ-196 (vecchio numero 2932), come opera di anonimo da Tiziano ed è presente una breve descrizione: "a tutta altezza in una alta poltrona è seduto un uomo anziano con una mantella di zibellino con un copricapo. La mano sinistra è spostata da parte. La mano destra è appoggiata alla cintura. La testa è girata di trequarti a destra". Riguardo lo stato dell'opera si scrive: "ci sono dei fori alcuni restaurati ed altri aperti, al centro e ai bordi della tela ci sono delle cadute dello strato pittorico.

Vicende attributive

È possibile ipotizzare che la realizzazione del dipinto fosse affidata a un pittore di qualche capacità ma che venne però portato a termine in maniera pressoché artigianale da un'altra mano, come emergerebbe dal fatto che la parte centrale della tela è sostanzialmente sempre segnalata in buono stato, mentre lo stato pittorico della tela nelle altre sue parti è sempre stato piuttosto precario. Il caso singolare che nella mostra del 1865 a Odessa, dove la tela partecipò alla mostra fu considerata una delle più interessanti e cosa ancora più singolare furono elogiati gli abiti del Doge, dipinti a detta del cronista dell'epoca come insuperabili per il loro elegante disegno del broccato. Proprio quella parte

che nel dipinto oltre che essere disgraziatamente danneggiata nella sua parte pittorica e preda di muffa sempre più invadente e quella che tecnicamente risulta la più scandente proprio nei suoi scombinati disegni del tessuto, Sarebbe perciò da chiarire la consistenza delle ridipinture posteriori al completamento dell'opera prima, ma anche i vistosi interventi in epoca moderna.
Come curiosità è da segnalare nella parte inferiore della tela una targa dipinta in oro, non completamente leggibile, con le parole:

"ANTONIO GRIMANI PROCURATOR 1494. E CAPITAN GEN:
E …………R ………………………...DOGE" (fig. 22.01)

Nell'inventario l'opera è segnalata come copia da Tiziano, ma da quanto risulta non è mai stata esposta in tempi recenti e tuttora è collocata nei depositi del museo. Nel catalogo del 1973 l'opera non è citata in quanto ancora nei depositi, ma nel 1975 il vicedirettore del museo Vasilij Vlasov scrive un articolo per una rivista locale nella quale propone per la tela un'attribuzione a Leandro Bassano, supportando questa ipotesi con una serie di confronti con altre opere del pittore veneto. In quello stesso anno il quadro viene sottoposto a un rapido intervento conservativo (nel corso dei lavori di ripulitura della tela riaffiorò un sesto dito della mano sinistra), durante il quale fu possibile verificare la tela originale nei suoi punti a vista (di tessitura artigianale di 10 fili per centimetro quadro e un rintelo del XIX secolo con una tela meno fitta, di 6 fili per centimetro quadro), ma l'opera rimase comunque nei depositi. Nell'estate 2020, in vista di una mostra a cura del Museo di Odessa, dove sono state esposte tutte le opere considerate copie da maestri famosi, è stato effettuato un intervento di pulizia della superficie pittorica e un esame dei pigmenti. In tale occasione è stata riproposta l'attribuzione del 1975 e l'opera è stata esposta come *Ritratto del doge Antonio Grimani,* copia da Tiziano per mano di Leandro Bassano. Tale attribuzione è onestamente ancora oggi da considerarsi debole, non si sono evidenziate novità che possano ipotizzare il riconoscimento della mano dell'artista di Bassano, e anche alla luce di una ricerca personale non ha riscontrato alcuna similitudine nella tela con i tratti distintivi delle opere del Bassano. E' inoltre, onestamente anche contestabile il titolo di copia da Tiziano perché almeno al momento non si conoscono opere del Vecellio che abbiano ritratto il Doge Antonio Grimani in una composizione di tale stile.

Analisi stilistica

Viste le grandi dimensioni e la composizione, che propone il ritrattato troneggiante a figura intera, è probabile che questo ritratto del doge Antonio Grimani (1434-1523) fosse collocato in uno dei grandi saloni del palazzo di famiglia a Venezia o, magari, nella meravigliosa villa palladiana di Bertesina (Vicenza), acquisita dalla famiglia Grimani nel 1550. In un ambiente pubblico, dunque, dove l'immagine di quest'uomo dallo sguardo torvo non solo doveva essere ammirata per la sua importanza, ma anche incutere in qualche modo soggezione in chi lo guardava, ricordando il riacquistato prestigio della famiglia. Antonio Grimani, infatti, era stato *Capitano da Mar* della Repubblica Veneziana nel 1499, per poi venire imprigionato a furor di popolo dopo la sua sconfitta da parte degli Ottomani. Esiliato dalla sua città per molti anni, era poi tornato nel 1509, riabilitato a tal punto da essere eletto doge nel 1521. Il forte carattere, forse anche il risentimento e l'ambizione, sembrano in effetti quasi palpabili nella famosa tela di Tiziano che raffigura il *Doge Grimani di fronte alla Fede* (Venezia, Palazzo Ducale) (figg. 22.02, 22.03) dove in maniera inconsueta indossa una vistosa corazza ed è presentato come difensore della fede cristiana e capitano della flotta veneziana, che appare sullo sfondo; è da notare come la sua figura, pur in posizione leggermente genuflessa, mantiene un atteggiamento quasi spavaldo. La tela veneziana fu verosimilmente dipinta a partire dal

1555 (e completata vent'anni dopo dal nipote del pittore, Marco Vecellio) perciò Tiziano vi operò a distanza di più di trent'anni dopo la morte di Grimani del quale dovette ricordare bene il piglio, avendolo ritratto più volte in vita. Rimasta a lungo nella bottega del maestro, l'opera fu collocata nella Sala delle Quattro Porte solo nel 1576. Si ha una documentazione piuttosto precisa di vari ritratti di Grimani che Tiziano dipinse nella sua lunga carriera e di alcuni di essi si ha la certezza che furono realizzati con il doge ancora in vita. Fra queste, disgraziatamente famosa è quella commissionata dal Consiglio dei Dieci e pagata 25 ducati dal Magistrato del Sale il 3 giugno 1523, che purtroppo andò distrutta nell'incendio di Palazzo Ducale del 1571. Casalcaselle e Crowe nel 1877 citano tre altri ritratti tizianeschi di Antonio Grimani in veste di doge: "uno in casa di Sebastiano Giustiniani a Padova (un tempo posseduto dai Barbarigo di San Polo); un altro presso il sig. Rosenberg (Vienna); e infine un terzo nella raccolta Morosini Gatterburg di Venezia" (1877, pp. 212-215). Di due di questi ritratti la descrizione è accurata a tal punto da poter escludere un qualsiasi riferimento all'opera presente a Odessa, ma anche del terzo, citato nel 1877 come di proprietà di Giustiniani, non si hanno sufficienti informazioni per poterlo avvicinare alla nostra tela, che comunque era sicuramente già a Odessa nel 1865.
Si tratta di un'opera dalla composizione decisamente scarna ed essenziale, che sfiora quasi una sorta di approssimazione se la si guarda nel suo complesso: l'unica parte che realmente ha una sua buona configurazione è la testa del doge, la cui somiglianza con la fisionomia testimoniata da altri ritratti riferiti con certezza ad Antonio Grimani (figg. 22.04, 22.05, 22.06) è indubbia. Sicuramente, la veste, il corno e l'ampio ermellino configurano il ritrattato come un doge, il cui posizionamento delle mani non permette di scorgere l'anello, simbolo del matrimonio della Serenissima con il mare.
Colpisce immediatamente la sproporzione fra il busto e il resto del corpo, dallo sviluppo monumentale persino eccessivo, soprattutto considerando che la gigantesca figura è seduta. La composizione sembrerebbe insomma poco organizzata in molte sue parti, non da ultimo nell'incerto fondale, ed è chiaro che l'intenzione dell'anonimo autore fosse di rendere incombente la figura, avvolta nell'enorme veste che tiene metà della superficie pittorica, in una torva esibizione di potere irraggiungibile. È inoltre probabile che il dipinto fosse realizzato da più di un autore, e – al netto delle ridipinture più recenti – si nota l'intervento di una mano più scadente rispetto a quella responsabile del busto e della testa, dove si segnala una certa intelligenza nel rendere gli occhi lampeggianti, il nettissimo disegno del naso e soprattutto il serratissimo filo delle labbra. Ma anche buona parte del collo, con l'elegante collare a chiudere la mantella d'ermellino, dimostrano un tocco di buon livello, mentre il resto desta forti perplessità.
Di certo chi ne pensò il disegno generale volle calcare su sproporzioni finalizzate a suscitare impressioni di potenza, come si diceva, e anche la posizione retorica della mano sinistra è controbilanciata dall'altra, quasi provocatoriamente infilata nella cintura. È forse responsabilità di un altro autore la veste che cade fino a terra e la farraginosa costruzione del trono dogale, istoriato da due sculture lignee, il cui posizionamento nello spazio appare chiaramente errato. Oltre alle imprecisioni nello studio del panneggio, apparentemente molto ridipinto, è poi il fondo indistinto, caratterizzato da violente pennellate orizzontali, a colpire come una soluzione particolarmente infelice.

Note sugli esami scientifici sulla tela del 1975

Per uno studio più approfondito dell'opera è interessante riportare una breve sintesi della relazione degli esami chimici più recenti: "Il ritratto è stata dipinto su una tela fitta con una tessitura perpendicolare ed è stato rintelato su una nuova base di lino a grana grossa presumibilmente nel XIX

secolo. La preparazione è di colore marrone scuro, il componente principale è un pigmento naturale contenente ferro, con piccole impurità di gesso (calcite), calcio di piombo e particelle di bolo." Purtroppo, nella relazione non è specificata la percentuale di bolo presente nella preparazione, perché questa precisazione potrebbe essere indicativa per datare con maggiore precisione l'opera, visto che l'uso del bolo armeno nelle preparazioni a Venezia è generalmente databile al Settecento. Si segnala genericamente un legante nella preparazione contenente colla naturale e olio, ma anche in questo caso non si specifica che tipo di olio. Questo tipo di preparazione, a detta del chimico che ha effettuato l'esame, è compatibile con quelle utilizzate nella pittura italiana del XVII secolo. Viene inoltre fatto notare uno strato di imprimitura di colore grigio scuro contenente bianco di piombo e particelle macinate grossolanamente di pigmento di nero carbone di origine vegetale. La superfice pittorica è realizzata con strati semi-coprenti: i campioni prelevati (non si specificano da quali punti sulla tela) rilevano pigmenti di bianco di piombo, ocra, pigmenti organici con terre rosse chiare e scure e nero carbone; il legante degli strati di vernice è oleoso, ma non si sono altre specifiche in merito. Secondo i risultati della ricerca, "le caratteristiche tecniche del dipinto *Doge veneziano*: struttura stratigrafica, composizione del suolo, strati pittorici, non contraddicono la pittura dei maestri italiani della scuola veneziana del XVII secolo."

In maniera inequivocabile, la tela è dunque da identificare come un ritratto postumo del doge Antonio Grimani, ma come detto, non si hanno riferimenti specifici sufficienti per poterla definire una copia da un'opera di Tiziano. In merito alla datazione, la maniera non è incompatibile con una realizzazione già seicentesca, come confermato dall'esame della tipologia della tela. Sarebbe però interessante approfondire i dati relativi ai pigmenti, al momento non del tutto precisi, per poterla datare in maniera più specifica. Infatti, sembra piuttosto realistico immaginare che il quadro ha subito interventi diversi fin dalle sue origini, cui se ne sono aggiunti altri presumibilmente per sopperire ai vari danneggiamenti subiti nel corso dei secoli. Per quanto sofferta e di fattura non eccellente, la tela nel suo complesso rimane un oggetto di chiaro interesse per il possibile legame con la presenza storica dei Grimani nell'Impero russo.

VI – Tavole delle Immagini:

TAV.1 - ЗЖ-27
Francesco Albani, ***Trionfo di Venere*****,** olio su tela, cm 82x111,5

1.01-*Amorini danzanti intorno alla statua di Cupido*
Dresda, Pinacoteca

1.02- *La danza degli amorini*
Milano, Pinacoteca di Brera

1.03- tela di Odessa (particolare)
(Afrodite incoronata come la più bella, con il pomo in mano)

1.04-tela di Odessa (particolare)
(l'ira delle sconfitte Hera e Athena)

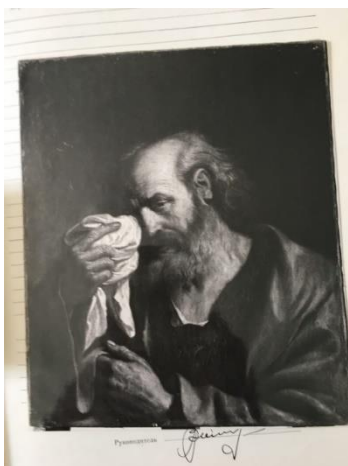
1.05- ceralacca dell'Ermitage

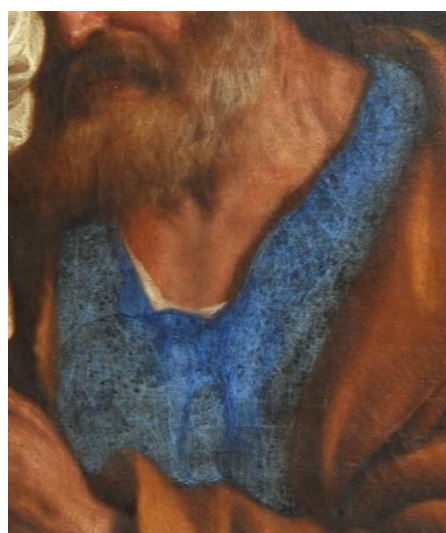
TAV. 2 – ЗЖ-20

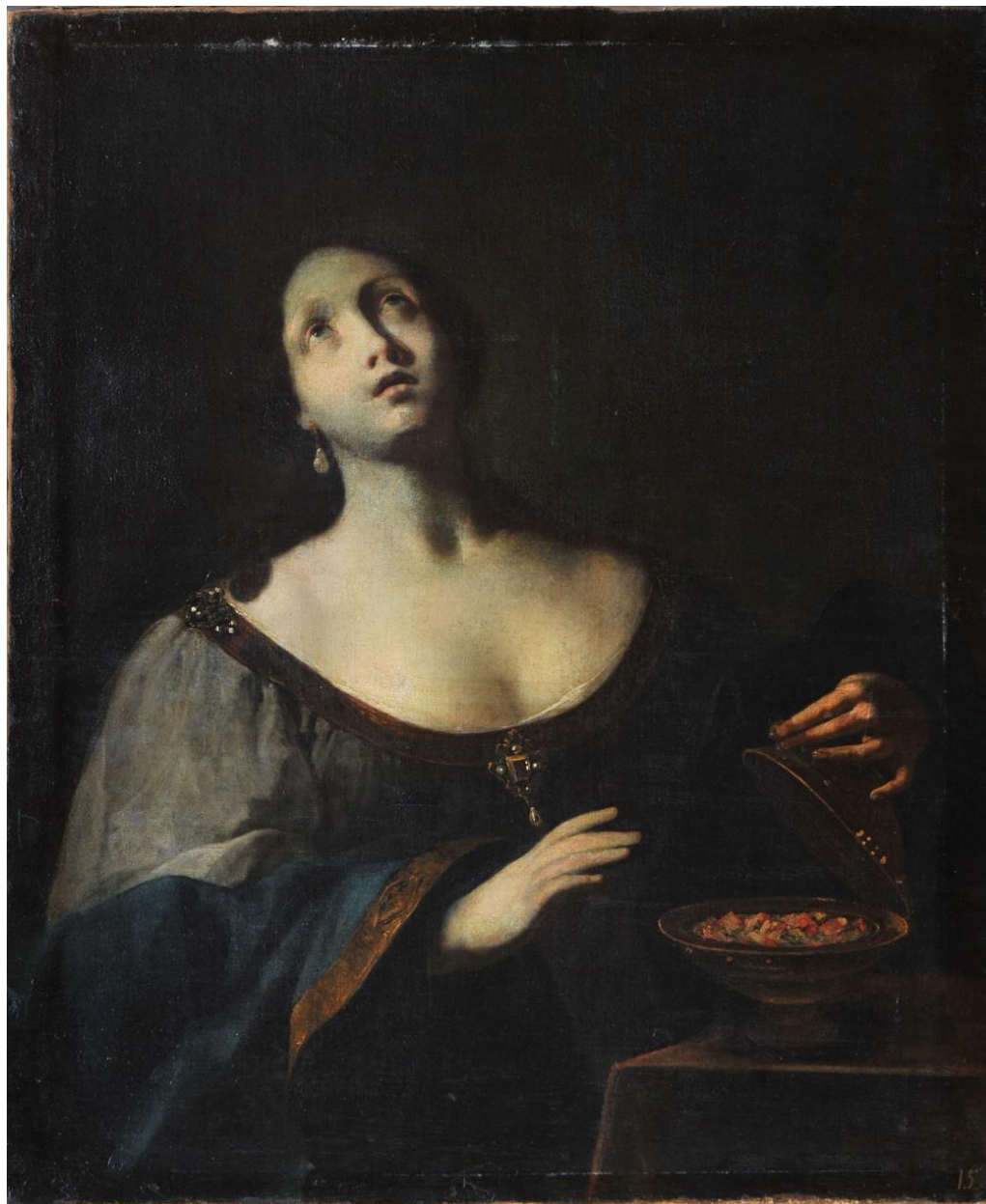
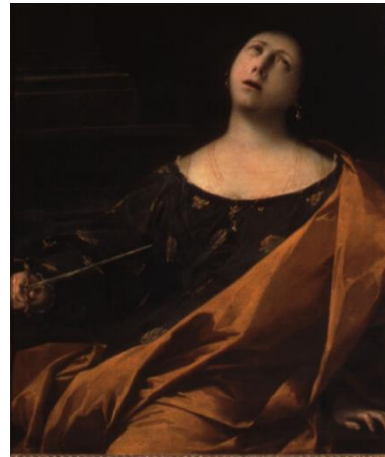
Giovanni Francesco Barbieri, ***San Pietro***, olio su tela, cm 64x53,2

2.01-Guercino *San Pietro pentito*
Roma, Museo Palazzo Venezia

2.02-Guercino *San Pietro pentito*
Milano, Galleria Robilant Voena

2.03-Guercino *San Pietro in lacrime*
Parigi, Museo del Louvre

2.04-tela dopo il restauro 1966

2.05-tela di Odessa dopo il restauro 1966

2.06- tela di Odessa stato attuale

TAV. 3 - ЗЖ–14
Francesco Cairo, ***Porzia***, olio su tela, cm 113x95

3.01-*La morte di Lucrezia* Madrid, Museo del Prado

3.02-*Morte di Lucrezia Romana* Torino, Galleria Sabauda

3.03- *Erodiade*
New York, Metropolitan Museum of Art

3.04-*Erodiade con la testa del Battista*
Torino, Galleria Sabauda

3.05-*Erodiade con la testa del Battista*
Vicenza, Museo Civico

3.06- *Erodiade con la testa del Battista*
Boston, Museum of Fine Arts,

TAV. 4 - 3Ж-189
Giulio Carpioni, *Baccanale*, olio su tela, cm 136x160,5

4.01- G. Carpioni *Festa di Venere*
Budapest, Museo delle Belle Arti

4.02-G. Carpioni *Baccanale*. Columbia, Museum of Art

4.03-G. Carpioni *Nettuno e Coronide*. Firenze, Collezione privata

4.04- G. Carpioni. *Ninfa e Satiro*. Padova,
Collezione privata

4.05-G. Carpioni *Giocatori d'azzardo* Parigi, mercato antiquario

4.06-G. Carpioni *Ninfa e satiro* (particolare). Padova

TAV. 5 - ЗЖ-248
Andrea Celesti, *il Sacrificio di Ifigenia*, olio su tela, cm 138x175

5.01-G.B. Tiepolo *Sacrificio di Ifigenia*.
Vicenza, Villa Valmarana

5.02-Anonimo *Sacrificio di Ifigenia*. Odessa, Museo

5.03-*Cena in casa di Simone Fariseo*.
Limone sul Garda, chiesa di San Benedetto

5.04- *Festino di Baldassarre*.
San Pietroburgo, Ermitage

5.05-*Strage degli innocenti*
Toscolano Maderno, chiesa Santi Pietro e Paolo

5.06-*Tamerlano e Bajazet*. Collezione Privata

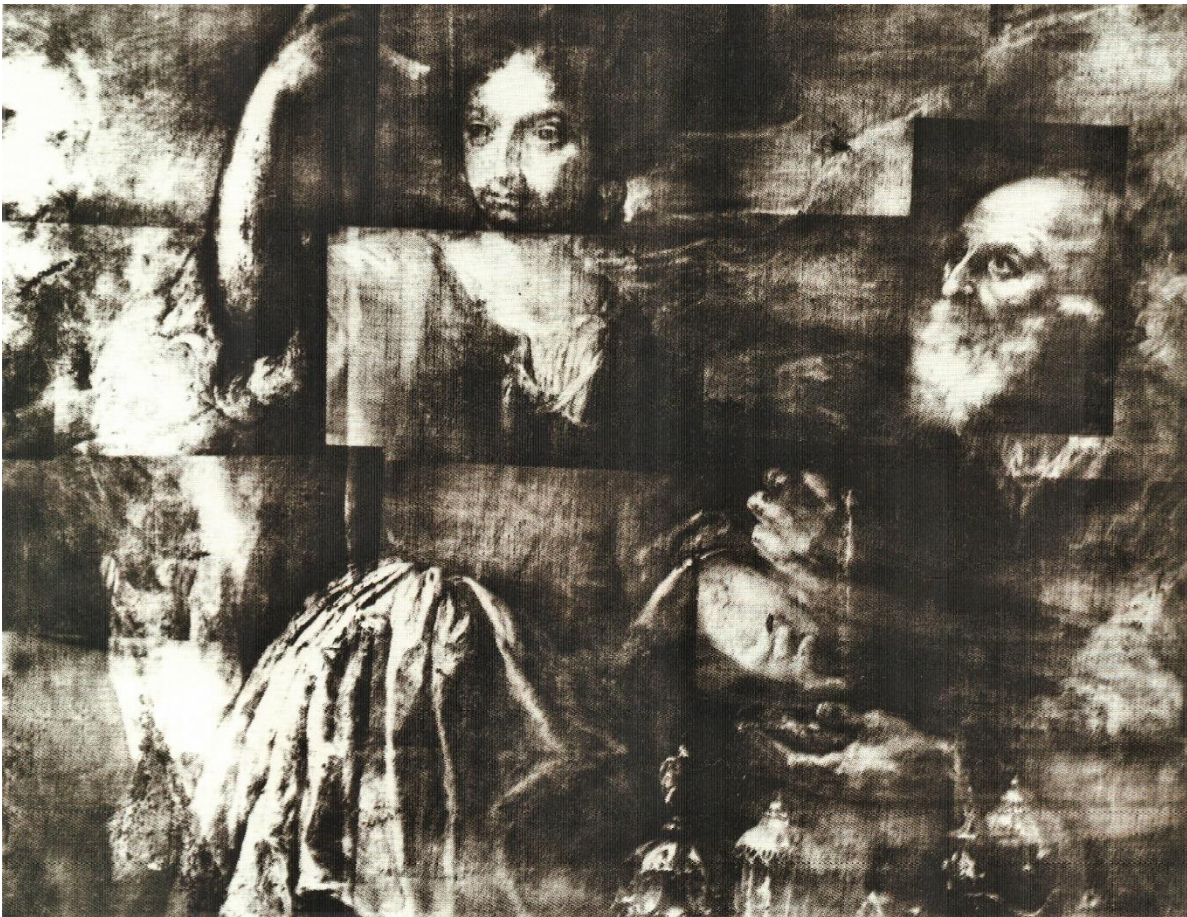
5.07- *La punizione della regina Jezabel*
Collezione privata

5.08-*Papa Benedetto III fa visita alla Chiesa*
Venezia, chiesa di San Zaccaria

5.09-Scritta sul vaso (B/N)

TAV. 6 - ЗЖ-340
Andrea Celesti, ***Eliezer e Rebecca***, olio su tela, cm 124x171

6.01-Piazzetta *Rebecca al pozzo*. Milano, Brera

6.02-G.B. Tiepolo *Rebecca al pozzo*. Parigi, Louvre

6.03- Collage delle lastre radiografiche della tela, Mosca 1984 (da V. Markova 1986)

6.04-A. Celesti *Rebecca* Odessa (particolare)

6.05-A. Celesti *Miracolo della piscina* (part.)
Stoccarda, Staatsgalerie

TAV. 7 - ЗЖ-170

Giacomo Francesco Cipper, ***Colazione***, olio su tela, cm 112x135

7.01- Cipper *San Francesco in preghiera*
Varsavia, Convento delle Visitandine.

7.02- Cipper *Merenda rustica*
Torino, Asta Della Rocca 2019

7.03- Cipper *Il pasto contadino e il giovane mendicante*
Collezione privata

7.04- tela di Giacomo Francesco Cipper, nel deposito del Museo

TAV. 8 - ЗЖ-168
Francesco Curradi, **San Carlo Borromeo in adorazione del crocifisso**,
olio su tela, cm 173,5x120,1

А К Т №14

15-го Июня 1945 года.

Составлен в том, что на основании Постановления Совнаркома и решения Облисполкома от 10.IV 1945 года за № 318 о возвращении музейных ценностей, комиссией в составе:
Представителя Горсовета – т. Нестерова В.Ф.
Представителя музея Западного и Восточного Искусства тов. Удалова И.И., представителя Общины Римско-католического костела тов. /ул. К. Маркса/ Богинского, переданы из костела принадлежащие музею картины и другие предметы, принадлежащие музею и похищенные румынами во время оккупации Одессы.

1. Картина Неизв. х. "Юдифь и Олоферн"
2. " – " Мурильо "Св. семейство"
3. " – " Неизв. х. "Снятие с креста"
4. " – " Рибейра "Снятие с креста"
5. " – " Неизв. х. "Св. Екатерина открывает крест"
6. " – " Мурильо "Св. семейство"
7. " – " Караваджио "Предательство Иуды"
8. " – " Рейко "Омовение ног"
9. " – " Ван-Дейк "Мадонна"
10. " – " Неизв. х. "Молящийся кардинал"
11. " – " Деларош "Утопленница"
12. " – " Мурильо "Видение монаха"
13. Майолика "Мадонна с Христом"
14. Ковер персидский —
15. Картина Неизв. х. "Религиозный сюжет"

СДАЛ /Богинский/

ПРИНЯЛИ /Нестеров/
/Удалов/

8.01-Verbale del 15 giugno 1945 (n.10 *Cardinale pregante*)

8.02.-retro della tela

8.03. Francesco Curradi. *Madonna del Rosario con i Santi Stefano, Domenico, Carlo Borromeo e Francesco* chiesa di Montopoli in Val d’Arno

8.04 Francesco Curradi. *San Lorenzo* Firenze, chiesa di Santa Maria Maddalena de’Pazzi

8.05-fondo cotta Montopoli

8.06-fondo cotta Odessa

8.07- fondo cotta S. Lorenzo

8.08- mano Odessa

8.09- mano Montopoli

TAV. 9 - ЗЖ-247

Legnanino, ***Susanna e i vecchioni***, olio su tela, cm 148x193

9.01-Legnanino *Susanna e i vecchioni* Collezione privata
(da Dall'Omo 1998)

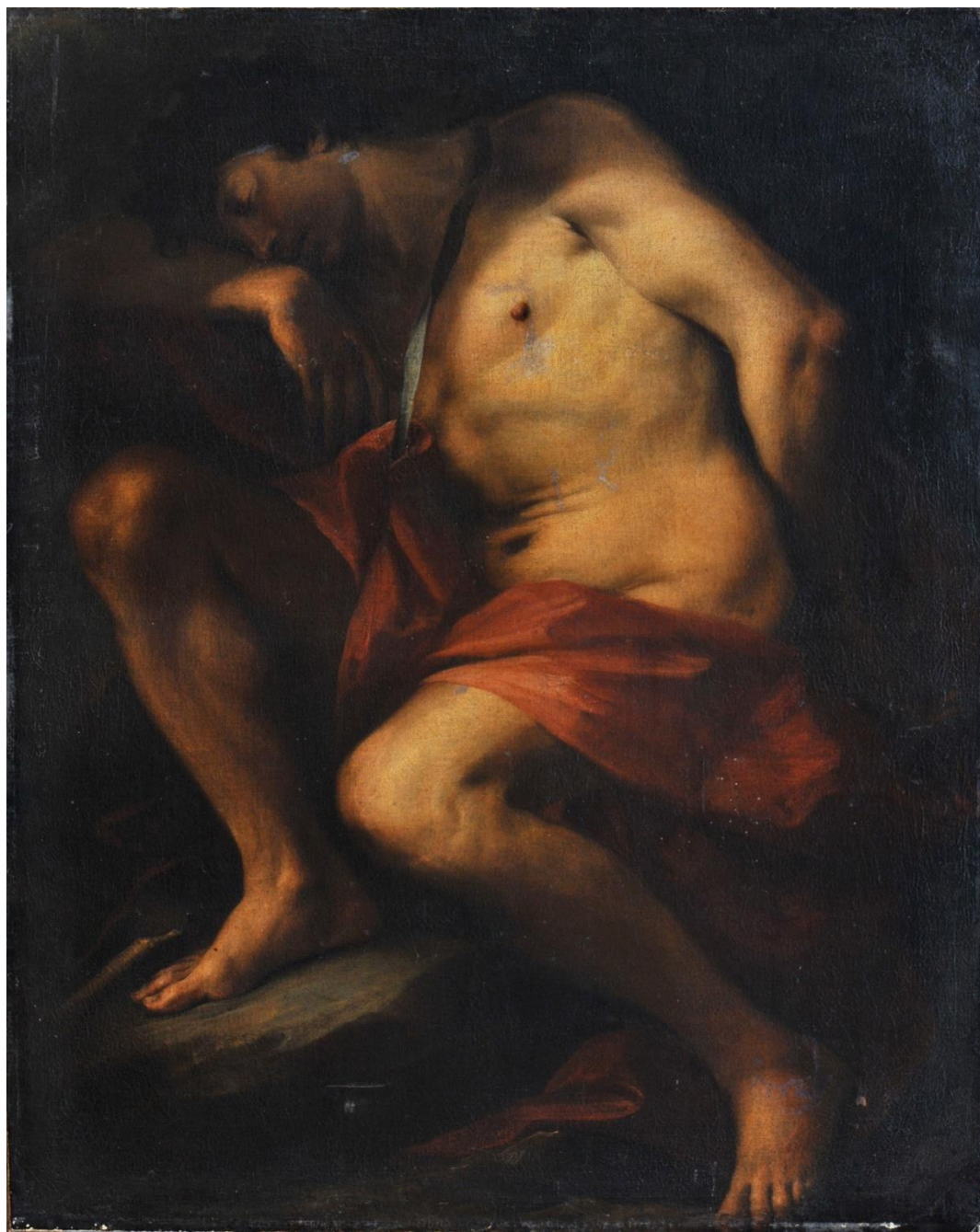
9.02- *Susanna e i vecchioni* Firenze Galleria Tornabuoni

TAV. 10 - ЗЖ-313
Legnanino, Giuditta con la testa di Oloferne, olio su tela, cm 146,8x191,5

10.01- Legnanino *Giuditta e Oloferne* Collezione privata
(da Dall'Omo 1998)

10.02- Legnanino *Sacra Famiglia* (part.) Legnano, Convento Canossiane

TAV. 11 **-** ЗЖ-263

Johann Carl Loth, ***Endimione*** *(Ragazzo dormiente)***,** olio su tela, 115x85,5

11.01- sul retro del telaio “Carlo Lotti”

11.02-U.Gandolfi *Endimione* Bologna, collezioni Comunali d’Arte

11.03- C. Loth *Vulcano* Venezia, Ca’ Rezzonico

11.04-C. Loth *Il buon Samaritano* Graz, Castello Eggenberg

TAV. 12 - ЗЖ-24

Alessandro Magnasco, Antonio Francesco Peruzzini, *Paesaggio con figure,*

olio su tela, cm 91,2x117,9

12.01- A. Magnasco *Paesaggio con pastori*
San Paolo, Museo delle Belle Arti

12.02-A. Magnasco *Paesaggio*
Firenze, Collezione Franchini

12.03- A. Magnasco- A. F. Peruzzini *la spiaggia*
San Pietroburgo, Ermitage

12.04- A. Magnasco - C. Spera *Banditi al riposo*
San Pietroburgo, Ermitage

12.05- riproduzione della tela *Paesaggio con figure* (dalla Guida del Museo del 1973 p. 63)

TAV. 13- 3Ж- 25
Alessandro Magnasco, ***Il rasamento dei monaci***, olio su tela, cm 99x73

. 13.01-A. Magnasco tela di Odessa (particolare)

13.02-A.Magnasco *Frate barbiere* Parigi, Galerie Canesso

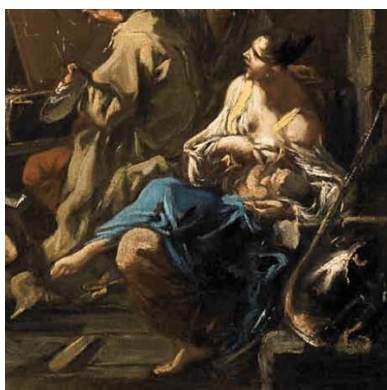
TAV. 14 - ЗЖ-26

Alessandro Magnasco, ***Al posto di guardia***, olio su tela, cm 119,5x149,5

14.01-A. Magnasco. *Il riposo dei commedianti* (dalla Guida del 1937 p.107)

14.02-tela di Odessa (part.)

14.03- tela di Stoccarda (part.)

14.04- tela dell'Ermitage (part.)

14.05-tela collezione privata (part.)

14.06-tela di Genova (part.)

14.07-tela di Madrid (part.)

14.08-*Capitano* tela di Odessa

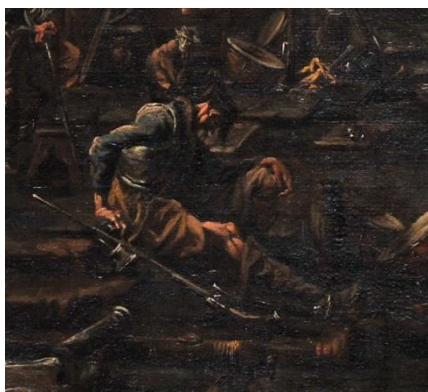
14.09-*Capitano* tela dell'Ermitage

14.10- *Satira di un nobile in miseria*
Detroit Institut of Art

14.11-tela di Odessa

14.12- tela dell'Ermitage

14.13-tela di Genova

"Donna che insegna a camminare al bimbo"

14.14-tela di Odessa

14.15- tela dell'Ermitage

14.16-tela di Parigi

"Soldato o bandito a riposo"

14.17- tela di Odessa

14.18-tela di una collezione privata

14.19-tela di Genova

"Tamburo maggiore usato come piano dove consumare il proprio cibo"

14.20-*Al posto di guardia*, Odessa

14.21-*Giocatori d'azzardo, soldati e vagabondi,* Stoccarda, Staatsgalerie

TAV. 15 - 3Ж-28
Alessandro Magnasco, Antonio Francesco Peruzzini, ***Maria Maddalena,***
olio su tela, cm 68x54,5

TAV. 16 - 3Ж-31

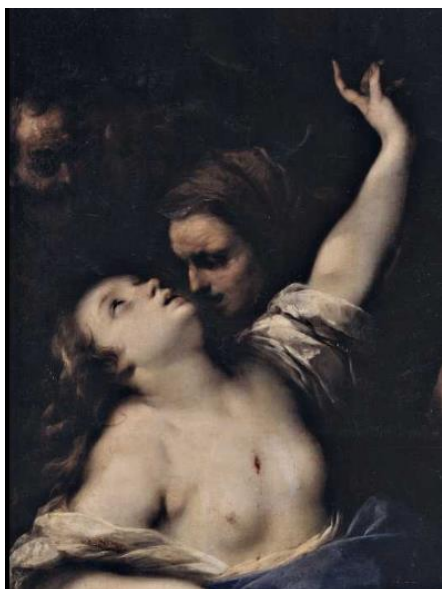
Alessandro Magnasco, *San Girolamo*, olio su tela, cm 99x74

TAV. 17 - 3Ж-21

Carlo Francesco Nuvolone (da Guido Reni), ***Atalanta e Ippomene***, olio su tela, cm 53,5x74,5

17.01- Guido Reni, *Atalanta e Ippomene*, olio su tela, cm 192×264
Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

17.02-C.F. Nuvolone, *Sant'Antonio di Padova*
Londra, Wengraf Old Masters Gallery

17.03-C.F. Nuvolone, *Creazione di Eva*
Dulwich, Picture Gallery

17.04-C.F. Nuvolone, *La morte di Didone*
Palermo, Collezione privata

17.05- Seguace di Guido Reni, *Atalanta e Ippomene,*
olio su tela, cm 52,9x77, Asta del 2001

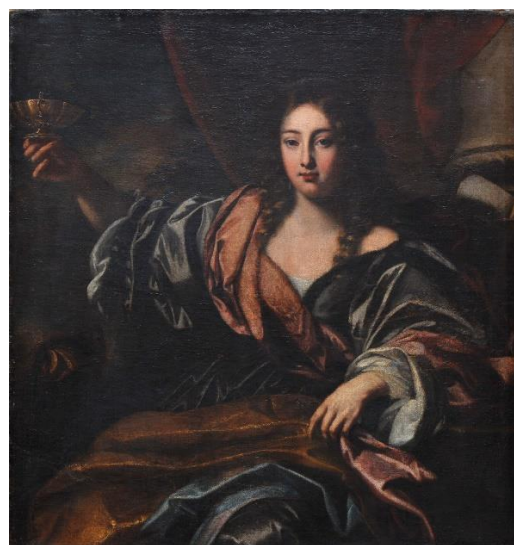
TAV. 18 - ЗЖ-85
Nicolas Regnier, ***Circe***, olio su tela, cm 120x100

18.01- *Allegoria della Generosità* (da Boschini 1660)

18.02-N. Regnier *Allegoria della Forza*, Venezia Ca'Rezzonico

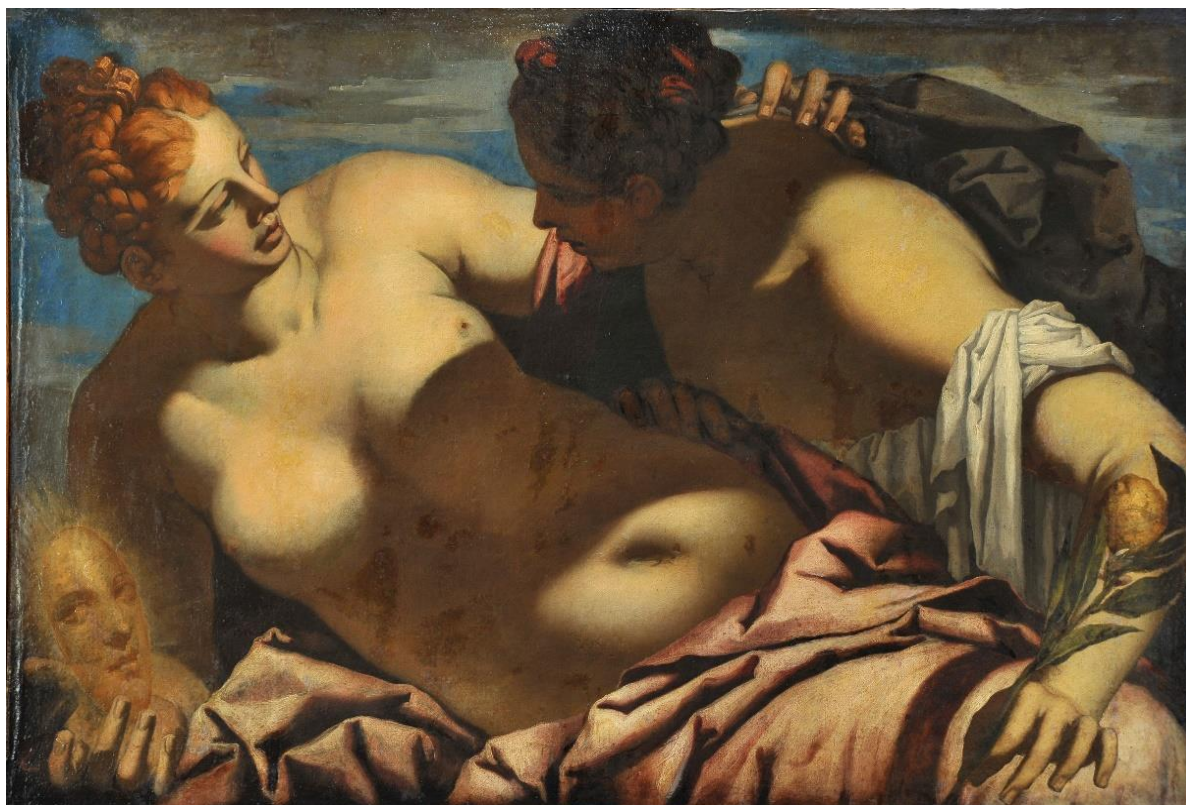
18.03- variante di bottega *Allegoria della forza*
(da A. Lemoine 2007)

18.04- replica di bottega *Allegoria della forza*
(da A. Lemoine 2007)

18.05-N. Regnier *Allegoria della forza* Asta Sotheby's 2009

18.06-N. Regnier *Circe* museo di Odessa

TAV. 19 - ЗЖ-16

Francesco Ruschi, Allegoria della Verità e della Misericordia (*Allegoria dell'estate)*

Olio su tela, cm 71,2x106,8

19.01- sigillo Dantsek-Dayka

19.02-sigillo San Pietroburgo

19.03- L. Garzi *Allegoria dell'estate e dell'Autunno*
Roma, Galleria Spada

19.04- A. Watteau *Cerere*
Washington, National Gallery

19.05-P. Batoni *Verità e Misericordia*
Montrèal, Museo delle Belle Arti

19.06-G. L. Bernini *Verità svelata*
Roma, Galleria Borghese

speranze.
La testa si piglia per il pensiero, effetto dell'anima in essa.
Il vetro mostra la vanità delle cose mondane per la fragilità sua, ouero perche la miseria humana consiste in vedere in qual parte l'huomo si volta alle cose maggiori di quel che so-
La borsa, che ella versa, mostra, che come volgarmente si crede essere felice chi hà gran facoltà, così si vede esser priuo di gran commodi chi ne è senza, il che facilmente può succedere a ciascuno.
Misericordia.
Vedi le Beatitudini.

MISERICORDIA.

DONNA di carnagione bianca, hauerà gli occhi grossi, & il naso alquanto aquilino, con vna ghirlanda d'oliua in capo, stando con le braccia aperte, mà tenga con la destra mano vn ramo di cedro con il frutto, a canto vi sarà l'vccello pola, ouero cornacchia.
Mise-

19.07- *Misericordia* (da C. Ripa 1611)

19.08-I Grammatica A*llegoria della verità e della misericordia*
Fototeca Zeri numero inventario 102236

TAV.20 - ЗЖ-256

Bernardo Strozzi, ***Ecce Homo***, olio su tela, cm 123x98

20.01-*Ecce homo* radiografia del 1966
(da V. Markova 1986)

20.02-etichette sul retro del telaio della tela

20.03-*Madonna con Gesù* Milano, Museo Poldi Pezzoli.

20.04-O. De Ferrari *Ecce homo*
Genova, Collezione d'arte Banca Carige

Строцци, Бернардо, прозванный Иль Прете Дженовезе и Иль Капуччино
Strozzi, Bernardo, detto Il Prete Genovese o Il Cappuccino

Учился в Генуе у сиенского маньериста Пьетро Сорри, а позднее у Чезаре Корте. Испытал влияние миланских живописцев XVI века, а также работавших в Генуе фламандских художников, главным образом Рубенса и Ван Дейка. Примерно в 1597 году вступил в орден капуцинов, для которых много работал. После смерти матери в 1630 году покинул монастырь и, видимо, спасаясь от возможных преследований, перебрался в Венецию, где оставался до конца своих дней.

30

Се человек

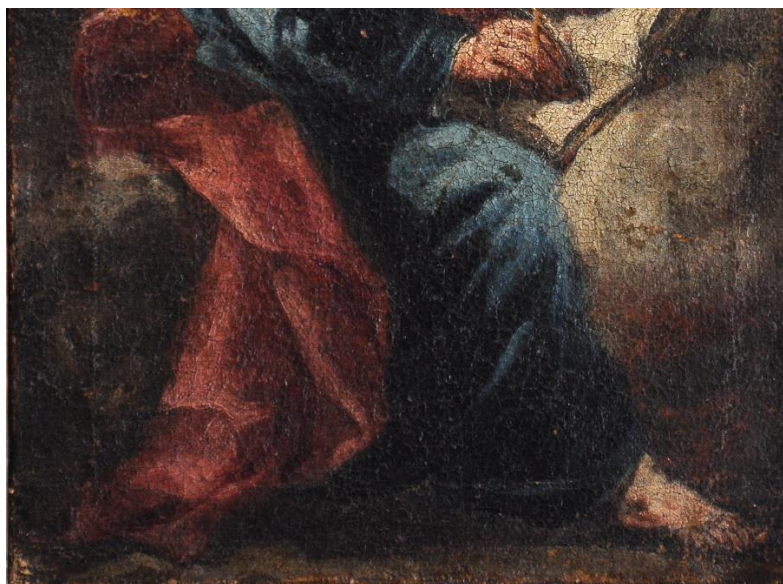
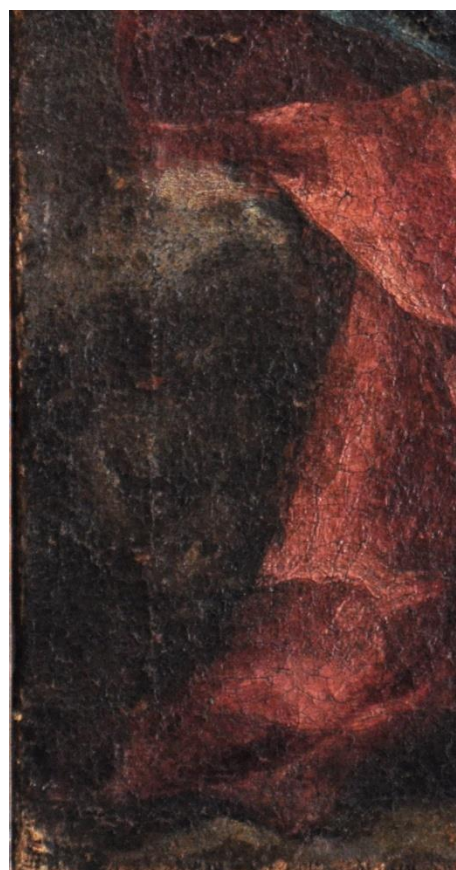
Атрибуция: считалась работой итальянской школы XVII века, затем — неизвестного художника и неизвестного голландского художника XVII века. В. Д. Власов (Одесский музей) приписывал Орацио Де Феррари.
Старая надпись на обороте полотна справедливо указывает на авторство Бернардо Строцци.
Одесская картина представляет собой третий из известных в настоящее время вариантов его композиции «Се человек». Первый из них, фигурировавший на

20.05-scheda n.30 *Ecce homo* catalogo Mostra 1984

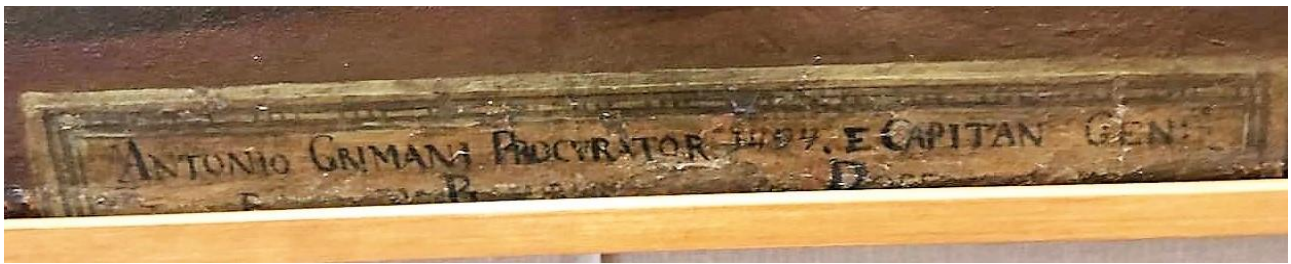
20.06-18 maggio 2012: intervento conservativo sulla tela *Ecce homo*

Tav. 21- ЗЖ-1
Anonimo, ***San Marco Evangelista***, olio su tela, cm 36x25,5

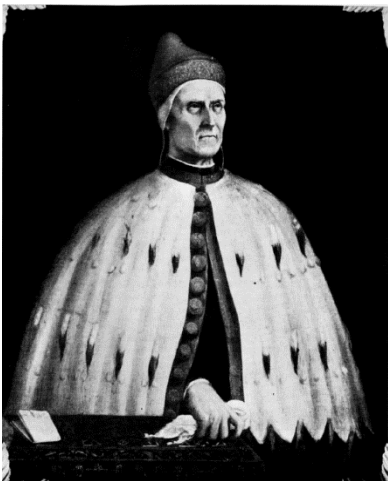
21.01-(retro tela) scritta Tiepolo

21.02-stampigliatura 1948

21.03-tela di Odessa “il leone e la pietra”

21.04-tela di Odessa “il leone”

TAV. 22 - ЗЖ-196

Anonimo, *Doge veneziano Antonio Grimani*, olio su tela, cm 232x165

22.01-Anonimo *Doge Antonio Grimani* targa dipinta sulla tela (particolare)

22.02-Tiziano *Doge Grimani di fronte alla fede* Venezia Palazzo Ducale

22.03-*Doge Grimani di fronte alla fede*

22.04-Tiziano *Doge Antonio Grimani*
Venezia, palazzo Morosini

22.05-Mazza *Doge Antonio Grimani*
Venezia, palazzo Grimani

22.06-Robusti *Doge Antonio Grimani*
Venezia, Palazzo Ducale

BIBLIOGRAFIA GENERALE

V. ABRAMOV, *Roman s nadvornim sovetnikom*. «Vestnik Odesskgo Hudozhestvennogo Muzeya» («Bollettino del Museo delle Belle Arti»), I, 2014, pp. 28-39

V. ABRAMOV, *Sud'ba kollekzii Russova*. «Vestnik Odesskgo Hudozhestvennogo Muzeya» («Bollettino del Museo delle Belle Arti»), II, 2015, pp. 4-22

V. ABRAMOV, *K voprosu istoricheskoj reconstrukzii hudozhestvennogo sobraniya Tolstih*, in *Hudozhestvennaya kul'tura. Aktual'nie problem*, Kiev 2009, pp. 577-588

V. ABRAMOV, *Pervaya vistavka Odesskokogo obschestva izyaschnih iskusstv v 1865 godu*. in *Deribasovskaya-Rishel'evskaya*, Odessa 2009, pp. 174-181

V. ABRAMOV, N. POLISCHUK, V. SAVCHENKO, *Iz istorii formirovaniya kollekzii akademicheskoj zhivopisi v sobranii Odesskogo hudozhestvenogo muzeya*, in *Archiv. Dokument, Istoria. Suchasnist'*, a cura di I. Myatyash, Odesa 2001, pp. 154-158

V.ABRAMOV, S. SEDIH, *Spisok kartin Odesskogo obschestva izyaschnih iskusstv*, in «Vestnik Odesskgo Hudozhestvennogo Muzeya» («Bollettino del Museo delle Belle Arti»), II, 2015, pp. 141-147

Alessandro Magnasco (1667-1749). Gli anni della maturità di un pittore anticonformista, catalogo della mostra a cura di F. Franchini Guelfi, Galerie Canesso, Parigi, 2015

Almanacco pittorico. Anno VII, Firenze 1798

BENEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1939, vol. III

Bernardo Strozzi (1582-1644). Conquista del colore, catalogo della mostra a cura di A. Orlando e D. Sanguineti (Genova, 11 ottobre 2019-12 gennaio 2020) Genova 2019

V. I. BOGDAN *Kollekziya grafa V. V. Musina -Pushkina-Brusa b Muzee Akademii Hudozhestv*, in Nesvkij arhiv. Istoriko-kraevedcheskij sbornik, (Archivio della Neva, raccolta storica), San Pietroburgo 2003, pp. 290-305

V. I. BOGDAN, Chastnie kollekzii v Muzee Akademii Hudozhestv. Zhivopis', in «Iskusstvo Evrazii» (l'Arte dell'Eurasia), n. 4 (7), 2017, pp. 87-97

A BOSCHETTO, *Per la conoscenza di Francesco Albani, pittore* in «Proporzioni», II, Firenze 1948, pp. 137 -146

M. BOSCHINI, *I gioielli pittoreschi: virtuoso ornamento della città di Vicenza*, Venezia 1677

M. BOSCHINI, *La carta del navigar pittoresco*, Venezia, 1660

M. BOSCHINI, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia 1674

F. CAPPELLETTI, L. TESTA, *Il trattenimento di virtuosi – le collezioni seicentesche di quadri nei palazzi Mattei di Roma*, Roma 1994

G. CAROCCI, *I contorni di Firenze: illustrazione storico-artistica*, Firenze 1875

G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze: sulla sinistra dell'Arno*, Firenze 1907

Catalogue de l'exposition de la Societé des Beaux-Arts d'Odessa, Odessa 1865

G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi,* Firenze. 1877, vol. I

A. CIFANI, F. MONETTI, *La collezione di dipinti di Pietro Mellarède (1659- 1730) e degli eredi nel castello di Betton Bettonnet in Savoia,* in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», Vol.33, 2009, pp. 177-179

A. COLLAVIN, *Fra Italia e Germania: Loth campione della scuola pittorica veneziana*, in *I "quattro Carli"* a cura di L. Simonato, «Annali della Scuola Normale di Pisa. Classe Lettere e Filosofia», serie 5, 2019, 11/1, pp. 57-76, 356-359
V. DA CANAL, *Vita di Gregorio Lazzarini*, Venezia 1809
Da Caravaggio a Ceruti: la scena di genere e l'immagine dei pitocchi nella pittura italiana, catalogo della mostra a cura di F. Porzio (Brescia, 28 novembre 1998- 28 febbraio 1999), Milano 1998
J. DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, Genova (?), 1298
F. DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venezia 1840
Dei ed eroi del barocco veneziano. Dal Padovanino a Luca Giordano e Sebastiano Ricci, catalogo della mostra a cura di G. Busetto (Catania, 3 aprile- 6 giugno 2004), Catania 2004
M. DELL'OMO, *Stefano Maria Legnano "Il Legnanino*", Ozzano dell'Emilia 1998
O. DMYTRENKO, *Odeskyj Hudozhnij Muzej: istoriya kolekzii 1898-1941*, Odessa 2020
C. DONZELLI, G. M. PILO, *I pittori del Seicento Veneto*, Firenze 1967
T. FOMICIOVA, *La pittura Veneta del Seicento nell'Ermitage e negli altri musei dell'U. R. S. S.,* in «Arte Veneta», XV, 1961, pp.132-143
F. FRANGI, *Francesco Cairo,* Torino 1998
Galleria Starinnoj Zhivopisi (*Galleria della Pittura Antica*), Odessa 1924
Galleria Zahidnoevropejskogo Mysteztva. Putivnik. (*Galleria dell'Arte dell'Europa Occidentale. Guida),* Kiev 1937
R. GALLO, *Il paliotto del doge Antonio Grimani*, in «Bollettino d'Arte», aprile-giugno 1953, pp. 171-173.
C. GEDDO *I 'Cairo' di Francesco Cairo ed altri collezionisti*, in «Antichità viva», XXXVI, n. 5-6, 1997, pp. 118-127
C. GEDDO *Un inedito e due proposte per Francesco Cairo ritrattista*, in «Antichità viva», XXXVI, n. 5-6, 1997, pp. 128-131
C. GEDDO, *Le collezioni di Francesco Cairo: vicende 'post mortem'*, in «Archivio Storico Lombardo», 1998-1999, pp. 155-173
*Giovanni Francesco Barbieri: Il Guercino, 1591-1666***,** catalogo della mostra a cura di D. Mahon (Bologna, Cento, 6 settembre-10 novembre 1991), Bologna 1991
Il libro dei conti del Guercino. 1629-1666, a cura di B. Ghelfi con la consulenza scientifica di D. Mahon, Vignola 1997
Istoriya Odesi, a cura di V. Stanko, Odessa, 2002.
J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983
P. HERLIHY, Odessa. Istoriya goroda, 1794-1914, Kyiv 1999
M. KAPROWICZ, *Giovan Battista Colomba Giacomo Francesco Cipper a Varsavia*, in «Arte lombarda. Nuova serie.», N120(2), 1997, pp. 69-71
Katalog proizvedenij inostrannoj zhivopisi (originalov i kopij) Catalogo delle opere di pittura straniera (originali e copie), a cura di A. Somov, vol. II, San Pietroburgo, 1874
R. LATTUADA, *Susanna e i vecchioni e Giuditta di Legnanino nel Museo d'Arte di Odessa*, in «Arte cristiana», f. 917, marzo/aprile 2020, vol. CVIII, pp. 118-121
A. LEMOINE, *Nicolas Régnier (alias Niccolo Renieri) ca. 1588-1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art,* Paris 2007

N. LUZKEVICH, *Pejzazh Aleksandra Magnasko v kollekzii Odesskogo muzeya Zapadnogo i Vostochnogo iskusstva (Il paesaggio di Alessandro Magnasco nella collezione del Museo dell'Arte Occidentale e Orientale di Odessa)*, pp. 14-22
C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi, con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo autore, di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna 1841

Maestri della pittura del Seicento Emiliano, catalogo critico a cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, G. C. Cavalli, A. Emiliani, C. Volpi (Bologna, 26 aprile- 5 luglio 1959), Bologna 1959
L. MALVEZZI, *Le glorie dell'arte lombarda*, Milano 1882
V. MARKOVA, *Variant komposizii "Ecce homo" B. Strozzi v sobranii Odesskogo museya Zapadnogo i Vostochnogo iskusstva, (La variante della composizione dell'"Ecce homo" di Bernardo Strozzi nella collezione del Museo d'Arte Occidentale e Orientale di Odessa)*, in «Museo 4», Mosca 1983, pp. 139-142
V. MARKOVA Inediti della Pittura Veneta nei Musei dell'U. R. S. S., in «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», 1982, pp. 11-130, in part. p. 28, p. 118, fig. 42
J. MONTAGU, *La scultura barocca romana, un'industria dell'arte,* Torino 1991
A. M. MUCCHI, C. DELLA CROCE, *Il pittore Andrea Celesti*, Milano 1954
O. NEVEROV, M. PIOTROVSKIJ, *Ermitage. Istoriya kollelzii.* San Pietroburgo 1997
Notiziario della Duma di Odessa, Odessa 1902, n. 1
Odesskij Muzej Zapadnogo i Vostochnogo Iskusstva. (Museo dell'Arte Occidentale e Orientale di Odessa), Kiev 1984
Odesskij Muzej Zapadnogo i Vostochnogo Iskusstva. (Museo dell'Arte Occidentale e Orientale di Odessa), Kiev 2017
Odesskij Muzej Zapadnogo i Vostochnogo Iskusstva. Katalog. (Museo dell'Arte Occidentale e Orientale di Odessa. Catalgo), Kiev 1973
Odesskij vestnik (Bollettino di Odessa), Odessa, 4 settembre 1865, 14 ottobre 1865.
P.A. ORLANDI, *Abecedario Pittorico*, Venezia 1753
A. ORLANDO, *Il caravaggismo genovese. Strozzi, Fiasella, Borzone, Assereto, Orazio De Ferrari e altre comparse* in *Caravaggio e i Genovesi. Committenti, collezionisti, pittori,* catalogo della mostra a cura di A. Orlandi, (Genova, 14 febbraio- 24 giugno2019), Genova 2019
R. PANCHERI, *Una nuova allegoria profana di Nicolas Régnier*, in «Arte Veneta» n.69, 2002 pp. 255-257
M. S. PRONI, *Giacomo Francesco Cipper detto "Il Todeschini",* Soncino 1994
Quadri dei pittori italiani dal XIV al XVIII secolo nei musei dell'URSS, catalogo della mostra a cura di V. Markova, Mosca 1986, scheda 30, scheda 64
C. G. RATTI, *Vite de'pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova, 1769
E. SAFARIK, *Per la pittura veneta del Seicento: Francesco Ruschi,* in «Romishes Jahrbuch fur Kunstgeschicthte», 1976
A. SIRET, *Dictionnaire Historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, Berlin,1924, Vol. II
Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura, vol. VII, Firenze 1773
Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura, vol. VIII, Firenze 1774

A. TAMBINI, *Puntualizzazioni e scoperte per la pittura a Modigliana: novità per Curradi, Vignali, Guercino, Pistocchi, Zampa*, in «Studi romagnoli» 2013, vol. 64, pp. 113-161
M. TANZI, *A proposito di Carlo Francesco Nuvolone*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n.18, 1982, pp. 87-90
G. TESTORI, *Su Francesco del Cairo*, in «Paragone», n, 27, 1952, pp. 24-43
S. TICOZZI, *Dizionario dei pittori dal Rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Milano 1818
F. TITI, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al pubblico di Roma*, Roma, 1763
V. VLASOV, *Atribuziya kartini L. Bassano "Dozh" (L'attribuzione del dipinto di L. Bassano "Doge")*, in «Hudozhnik», Moskva 1974, n. 4, pp. 28-30
G. ZORZI, *Il testamento del pittore Giulio Carpioni. Alcune notizie sulla sua vita e sulle sue opere*, in «Arte Veneta», XV, 1961, pp. 219-222

http://www.getty.edu/research/tools/provenance/I-771, search.html: Archival Inventory Item 0050 (Baglioni, Giovanni Paolo).